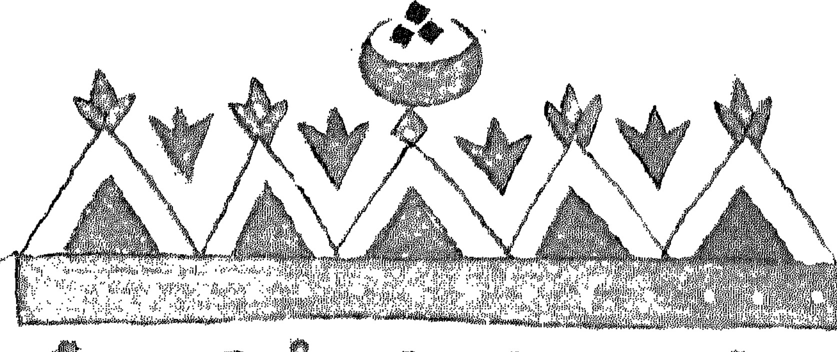
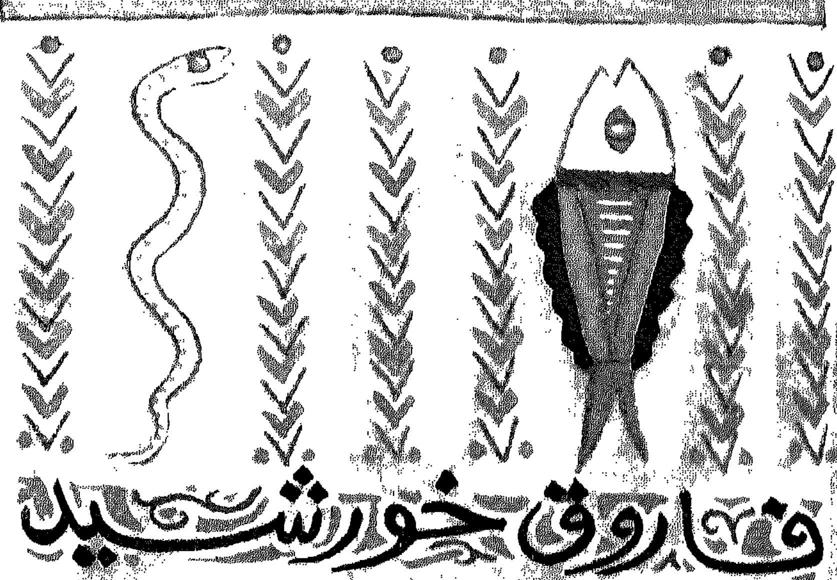
الموروث الشعبى





فاروق خورشيد

دار الشروق


الموروث الشعبي

الطبعة الأولى

١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م

© دار الشروق

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسني - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
برقيا : شروق - تلكس : 93091 SHROK UN
بيروت : ص . ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برقيا : داشروق - تلكس : SHOROK 20175 LE

فاروق خورشيد



دار الشروق

إهـــداء

إلى صديق العمر ورفيق طريق البحث والحياة

د . شكرى عياد

مع كل الوفاء والحب

فاروق خورشيد

(١)

التراث الشعبى فى المسرح العربى

مدخل :

نستعمل مصطلح « المسرح العربى » ونحن نقصد بها إلى معنيين متغايرين وإن كانا متكاملين ، فنحن نعنى أولا الواقع المسرحى العربى كما تحقق فوق خشبات المسرح العربية فى طول المنطقة العربية وعرضها ، وكما دون فى المطبوعات التى حملت إلى دنيا الأدب ماقدم على خشبة المسرح من أعمال مسرحية ، ومالم يُقدم على هذه الخشبة ، وأُلف باعتباره نصوصا مسرحية وحسب .. فنحن هنا إذن نتحدث عن المسرح كنص أدبى ، وكعرض مسرحى معا ، كما أننا نتحدث عن هذه الأعمال فى شكلها المسرحى المعاصر والمألوف سواء منها ما طابق قوانين أرسطو المسرحية ، أم ما خالفها لسذاجة البناء ، أو جاوزها لتعقد هذا البناء ونزوحه إلى المغامرة فى الشكل المسرحى .. إلا أننا نستعمل مصطلح « المسرح العربى » ونحن نقصد به شيئا آخر تماما .. إذ نحن فى العديد من دراستنا فى المسرح وفى التاريخ الأدبى نقصد به الارهاصات المسرحية فى تراثنا الأدبى ، كما نقصد المظاهر الأولى لوجود المسرح فى أشكال بدائية أولى .. فنحن من ناحية نطلقه على الأعمال الأدبية أو الشعبية التى هى بطبيعتها أعمال درامية وإن لم تأخذ شكل الفصول والمشاهد والحوار والتشخيص .. ونحن من ناحية أخرى

نطلقه على العروض التى تخايل سلوك الجماعات والأفراد فى مناسبات ما ، أو تجد متبقيات معبدية قديمة ، أو متبقيات طقسيه محورة وانما ظلت موجودة ومتناقلة بشكل أو باخر على مر الزمن .. ونحن فى هذه الحالة نستعمل مصطلح « المسرح العربى » ونحن نقصد به ما نستطيع العثور عليه من جذور ضاربة فى التاريخ الحضارى للانسان العربى ، وترسم صورة أو أخرى من ادراكه لرسالة الدراما المسرحية من ناحية ، أو لتوظيفه لشكل ما من أشكال العرض المسرحى فى خدمة معنى حضارى ما فى مسيرته التاريخية القديمة وحتى ظهور الشكل المسرحى المتكامل فى حياتنا الفنية والأدبية المعاصرة ..

ومن هنا كان الحديث عن التراث الشعبى فى المسرح العربى يعنى السير فى خطين متوازيين : الخط الأول هو البحث عن تاثير التراث الشعبى فى المسرح العربى المعاصر . والخط الثانى هو البحث عن الملامح المسرحية فى الموروث الفنى القديم . فالتراث الشعبى جزء من الموروث الثقافى لأدبائنا وفنانينا ، وهو أيضا جزء من الموروث الحضارى لامتنا ، فلابد ـ بالتالى ـ من أن يترك بصماته على الإنتاج الأدبى المسرحى المعاصر ، ولابد أيضا أن يترك بصماته على العرض الفنى المسرحى المعاصر ...

وقد حاول الأدباء المعاصرون وكذلك الدارسون المعاصرون فى مطلع عصر الريادة إغفال قيمة التراث الشعبى كمصدر من مصادر ثقافتهم أو إنتاجهم الأدبى ، ونظروا إليه نظرة ازدراء تحط من قيمته الفنية والأدبية والجمالية بل لقد اعتبره بعضهم خطرا يستقطب اهتمام جماهير الشعب ويجب الخلاص منه واحلال نوع آخر من العطاء مكانه .. وكانت كل محاولة لإدخال فن من الفنون الشعبية فى مجال الاحتراف محاولة مشبوهة

ومتحمسة ولاتستند على أساس من الدراسة الصحيحة والثقافة الجادة والنظرة الموضوعية ... وقد كان هذا الاتجاه فى حقيقته اتجاها مظهريا يعكس ذوات متضخمة بحيث تعجز عن الرؤية الواضحة لما هو الأديم الحقيقى للأرض التى يقفون فوقها ... كما كان يعكس جهلا حقيقيا بالتراث الشعبى نفسه من ناحية ، وبأهميته فى تعميق الرؤية إلى انسان العصر بربطه بطبيعة مراحله الحضارية المختلفة من ناحية أخرى .. والذى لاشك فيه أنهم جميعا كانوا يحاولون الاصلاح ، وكانوا يحاولون ارساء الحياة الأدبية الجديدة على أسس صحيحة من وجهة نظرهم ، ولكن الأمر أن السلفيين منهم كانوا ودائما ينكرون على الأدب الشعبى بعامة ، والفن الشعبى على الاجمال ، ما تسلل إليه من متخلفات المعتقدات الموروثة القديمة مما لا ينضبط انضباطا كاملا مع الرؤية الدينية الصريحة والواضحة ، والتى تنكر كل مالا يقع تحت الانضباط الدينى الكامل من قول أو معتقد أو ممارسة .. والمأثورات الشعبية بطبيعتها تبيح لنفسها من الحرية فى القول والفعل ما يخالف فى الكثير أو القليل سليم القول أو الفعل عند رجال الأخلاق بعامة ... ورجال الدين بخاصة .. وقد حصر السلفيون أنفسهم فى التراث المرتبط بالدين بشكل واضح ، فما ارتبط بعلوم الدين قبلوه ، ومالا حاجة لعلوم الدين به أهملوه ، وما اتفق مع المعتقد والممارسة الدينية اهتموا به ، وما اختلف معها رفضوه واعتبروه من غثاء القول ، ومرفوض الكلام ، فالأمر فى غالبه عندهم أبيض وأسود ، ولا ألوان بينهما ، . وهذا الموقف من السلفيين اندرج على ما نسجه الخيال الشعبى حول الأبطال والخوارق والملائكة وأولياء الله الصالحين من قول أو ممارسات موروثة أيضاً .. وبهذا اعتبروا الأدب الشعبى قولا ساقطا ، كما اعتبروا

الممارسات الشعبية شعوذة مرفوضة وعادات مرذولة .. وكان موقفهم - بعد هذا كله من تجاهل المأثور الشعبى منطقيا وواضحا .. ولكنه أنتج آخر الأمر موقف التجاهل العنيد للمأثور الشعبى تلقيا ودراسة ، والاهمال الكامل للمتداول والمطروح من أمر هذا المأثور بعامة ولأمر الأدب منه بوجه خاص .. ولكن هذا الموقف على أية حال يرتبط - إلى حد كبير بموقف السلفيين بعامة من الأدب الدرامى بأشكاله المختلفة ، ذلك أن منظورهم التقليدى إلى الأدب ، من أنه المنتقى من رفيع القول مما يناسب مقتضى الحال ، ويجرى على قواعد البلاغة بعلومها المختلفة ، وقواعد اللغة بقواعدها المتبعة ، وأصول القول مما حدده السلف الصالحون ، يقتضى أن يكون للقول عندهم هدفا نفعيا محددًا يريده الأديب ويستهدف به المتلقين لأدبه .. فالنثر رسائل اخوانية وديوانية ، والشعر مدح وهجاء وفخر ورثاء ووصف ونسيب ، والخطابة حماسة وافتخار وقول يلأئم المقام ، ويتصيد شوارد اللفظ مما لايتاح لعامة المستعملين للّغة ، ويتاح فقط للقادرين العارفين بالبوادى والشوارد من الكلمة .. وهى كلها فى خدمة الفكر أو المواقف أو الدين أو صاحب الأمر .. هذا التجديد لمهمة الأدب يخرج الأدب الدرامى الذى يريد أن يعبر عن ذات الكاتب ، وموقفه من الحياة والناس ، وربما من القوى المتحكمة فى الحياة والناس أيضا .. مما لا يستهدف شرف المقصد والغاية - كما يحددونه - ولا يعتمد على طريف اللفظ والجزالة وفاخر القول كما يريدونها .. ومن هنا يأتى موقفهم من الأدب الشعبى منطقيا مرة أخرى وطبيعيا كذلك .. إلا أن هذا الموقف كذلك جعلهم يرون أن الأدب الشعبى لا يروج إلا بين العامة وبسطاء العقول ، ومحدودى الأفهام ، أما أصحاب العلم والمعرفة فليس لهم فى مثله غاية ، وليس فيه عندهم عناء .. ومع هذا

فنحن سنكتشف أن الكثيرين من السلفيين قد سقطوا تحت ظل الأدب الشعبى دون وعى حقيقى، ربما لأنهم لم يدركوا أنه أدب شعبى وربما لأنه فرض نفسه فرضا على وجدانهم الثقافى والدينى معا ، وربما لأنه دخل وجدانهم من حيث هم جزء من هذا الشعب يتأثر بما يتأثر به الكل من موروث ثقافى بطريقة تلقائية غير واعية ولا دخل للارادة فيها فى غالب الأحيان..

وأما أصحاب الحداثة فقد ارتبط التراث الشعبى عندهم بكل ماهو متخلف من مظاهر الحياة والفكر فى بلادهم . بل لقد اعتبروا الممارس من العدادات والأعراف عدوا ينبغى حربه والقضاء عليه - وخرجت روح التعالى والنفور تضع حدا فاصلا بين الثقافة الأوروبية التى فتنوا بها ، والسلوك الأوروبى الذى استهواهم ، وبين الممارس من ثقافة محلية ، بجذورها الشعبية العميقة ، والممارس من سلوك مستمد من قيم موروثه لها جذورها الضاربة فى عمق تاريخ الإنسان العربى .. والواقع أن هذا الموقف قد تناقض مع نفسه تمام التناقض ، ففى الوقت الذى حملوا معهم فيه المثيولوجيا الاغريقية والعبرية والأوربية القديمة باعتبارها نماذج حضارية فكرية ، وأصولا رئيسية من أصول الثقافة الأوروبية المتحضرة ، رفضوا فيه - أى فى نفس الوقت ، المثيولوجيا العربية وما تركته من متبقيات فكرية فى المتداول من المأثور الشعبى بين الناس . وهم فى هذا يتجاهلون أبسط الحقائق العلمية والحضارية التى تعلموها فى الغرب ، ويريدون أن يبنوا يومهم وغدهم وفى دنياهم هم ، والذى لايصلح أى بنيان يقوم على غيره ... ونحن نقر أن المستجلب والمستحدث قد يساعد على جودة التشييد ودقة البناء ، ولكننا لانستطيع أن نوافق على إقامة أى بنيان أصيل صالح للبقاء

على غير الأرض الطبيعية التى نريد أن نشيد عليها . وقد فعلت تيارات عديدة فعلها فى موقف أصحاب الحداثة هؤلاء .... منها أنهم كانوا يرون أوروبا من منظور قاعة الدرس ودنيا الجامعة ومظان الفن ، وهذه فى حقيقتها تقدم خلاصة فكر الأمم ونهاية مطافها العلمى والفكرى والفنى على السواء ، بينما واقع الحياة الممارسة على غير هذا الصعيد يحمل من مظاهر الصراع لخلق الحضارة وممارسة الحياة ما يساوى صراع بلادهم وإنسان بلادهم فى درجاته واختلاف مظاهره بين التخلف والتطور ، ماكان يمكن أن يزيل عقدة التعالى هذه التى مارسوها على موروث بلادهم ، لو أنهم التفتوا إليه وصدقوا فى معايشته ... ومنها ما أرساه فلاسفة الحضارة عن غرض حينا وعن تعال مرذول حينا ، من اتهام للعقلية العربية بمحدودية الرؤية ومحدودية الابداع ، مما أخذه مفكرونا من أصحاب الحداثة مأخذ الجد الخالص ، فسلموا به ومارسوا رؤيتهم للموروث العربى من منظوره ، فأنكروا من هذا الموروث كل ما يكذب هذه الاتهامات ويثبت فسادها .. ومنها أيضا قصورهم عن الغوص فى التراث العربى الجليل ، والاكتفاء بعدة مراجع مكررة وثابتة ، يرجعون كلهم إليها ليكرر لاحقهم ما أخذه السابقون منهم من عطاءات تراثية ومعلومات تاريخية شديدة التشابه وشديدة القرب ... وحتى فى نظرتهم إلى هذه المراجع حكمتهم نظرة متزمتة وخاطئة ، إذا اعتبروا هذه المراجع كتب تاريخ لايؤخذ منها إلا ما هو صريح الدلالة على الحدث التاريخى ، ويرفض منه كل ماهو مخالف لمنظور العلم إلى الحدث التاريخى واعتبروا ما حملته هذه الكتب من متبقيات شعبية وتراثية فضولا لا معنى له ولا يجدر بهم الوقوف عنده ، فهو إما مدسوس مغرض ، وإما من سقط القول وغفلة المؤلف وهذا الذى تضافروا على اغفاله

ليس إلا ماحرص هؤلاء المؤلفون على ايراده واثباته من المأثور الشعبى المتداول عند أسلافهم أو عند معاصريهم من رجال الفن الشعبى المتداول ، ولو احترم هذا الجزء المحذوف ، ودرس باعتباره من افراز الوجدان الشعبى لاختلف الأمر ولتغيرت النظرة كثيرا لطبيعة الشعب العربى ، والعقلية العربية ولاستطاع هؤلاء الدارسون المحدثون ـ ومن زمن مبكر جدا ـ أن يجلوا لنا صورة الموروث الشعبى العربى ، وأثر هذا الموروث فى العطاء الفنى العربى بألوانه وفنونه المختلفة ..

وهكذا تضافر أصحاب السلفية وأصحاب الحداثة معا فى اغفال الاعتراض بالموروث الشعبى العربى ، وساهموا بهذا ـ معا ـ فى تأخير الاهتمام به ودراسته ، ومعرفة جذوره فى ضمير المبدع العربى المعاصر ، وفى صلب الإنتاج الفنى المعاصر بألوانه المختلفة .. ومن هنا تأخر الحديث عن «التراث الشعبى فى المسرح العربى » كما تأخر الحديث عن هذا التراث فى القصة والرواية والشعر العربى المعاصر جميعا ... إذ كان لابد أن ينتظر هذا كله ، بدء اهتمامنا الجاد بالاعتراف بالموروث الشعبى العربى نفسه كرافد أساسى من روافد فكرنا وثقافتنا ، وعنصر أساسى من مكونات تراثنا .. هذا الاعتراف الذى يسمح بتداول النصوص الشعبية العربية باعتبارها فنا أفرزه فنان الشعب العربى وأثرى به وجدان الأمة على طول تاريخها ، وعكس فيه آمالها وهمومها ، مخاوفها وأحلامها .. والذى يسمح بدراسة هذه النصوص الشعبية العربية المتداولة مشافهة وتدوينا لاستخلاص مايمكن أن تقدمه لنا من جوانب مهملة فى تكوين الوجدان الشعبى العربى ، وفى التأثير فى الفنون الشعبية العربية القديمة والمعاصرة على السواء .

(٢)

مصطلح « التراث الشعبى » مصطلح شامل نطلقه لنعنى به عالما متشابكا من الموروث الحضارى ، والبقايا السلوكية والقولية التى بقيت عبر التاريخ ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ، ومن مكان إلى مكان فى الضمير العربى للإنسان المعاصر .. وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الاسطورية أو الموروث المثيلولوجى العربى القديم ، كما يضم الفولكلور العربى فى البيئات العربية المختلفة سواء كان الفولكلور القولى أو الفولكلور النفعى أو الفولكلور الممارس ، وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة فى كل بيئة من هذه البيئات وسواء كان من الفولكلور النمطى العربى العام ، أم كان من الفولكلور البيئى الذى تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية فى هذه البيئة .. ويضم .. هذا المصطلح أيضا الأدب الشعبى ، المدون والشفاهى ، ماهو تراث منقول عبر المكان والزمان ، وظل يقاوم كل محاولات طمسه حتى وصل إلينا بصورة محددة واضحة فى المطبوع من هذا الأدب ، والمحفوظ الثابت البيئية فى ذاكرة الحفظة لهذا الأدب.

فمصطلح « التراث الشعبى » إذن يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا ، كما يضم الفولكلور ، والمثيولوجى العربية ، ويضم أيضا الأدب الشعبى الذى أبدعه الضمير الشعبى ، أو العطاء الجمعى لأدباء الشعب العربى فى مسيرته الحضارية من قديم وإلى اليوم .. وهذا التحديد

لمفهوم المصطلح يثير عدة قضايا هامة لابد من جلائها لتتفتح لنا حقيقة العالم الذى يضمه هذا المصطلح ويعبر عنه ولعل أهم هذه القضايا هى :

ماذا نعنى باطلاق صفة العربى « على هذا التراث ... ؟ هل نعنى أنه التراث الخارج من الجزيرة العربية ، والمرتبط جذريا وتاريخيا بالعطاء الصادر من الجزيرة العربية والذى يرجع إلى الأصول العربية قبل الإسلام وبعده ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل استطاع العرب أن يزيلوا الموروث الحضارى للشعوب التى دخلت الإسلام منذ سنواته الأولى وكونت ـ من البدء ـ المنطقة الحضارية العربية ، والتى صمدت أمام كل محاولات تفتيتها وازالتها حتى اليوم . ؟ وبمعنى آخر هل تخلت شعوب المنطقة التى تمسكت بانتمائها العربى عن موروثها الحضارى والشعبى القديم بمجرد دخولها إلى الإسلام دينا ، وارتباطها بالعربية لغة ، وانطوائها فى عالم موحد الهموم والمشاكل والقضايا مما أسميناه بالعالم الإسلامى حينا ، والعالم العربى حينا آخر .... ؟ .

والإجابة الواضحة والصريحة على هذا السؤال تثير الكثير من اللبس حول الموروث الشعبى العربى بالذات ، كما أنها تزيل الكثير من اللبس حول معنى الانتماء فى المنطقة العربية ، وعلى المضمون الحقيقى للحضارة الإسلامية أو الحضارة العربية بصفة شاملة ..

ومنذ مطلع التاريخ وهذه المنطقة مرتبطة ارتباطا كاملا باعتبارها بؤرة جغرافية موحدة المصالح ، وموحدة الموقف التاريخى .. تتبادل مراكز النقل الحضارى من الشرق والغرب والجنوب . ففى شرقها تظهر الحضارات البابلية والاكدية والسومرية وفى جنوبها تظهر الحضارات المعينية والسبئية والحميرية والإسلامية ومن شرقها تظهر الحضارات الفرعونية

والكنعانية والعبرانية والمسيحية والأندلسية .. وتبادل مراكز الحضارات فيها يعنى حروبا داخل المنطقة لانهاء حضارة بلغت مرحلة الشيخوخة لتحل محلها حضارة أخرى مزودة بفتوة الفكر والتمدن الأكثر حداثة ، والعطاء الجديد الذى يؤكد وجود هذه البؤرة الجغرافية وتميز كيانها ..

وهذا يعنى وجود الثروة المتكاملة فى المنطقة ، وتلك الثروة التي تكفل استمرار المسار الحضارى سواء كان قطبها المعلى فى الشرق أو الوسط أو الجنوب - تلك الثروة التى تتمثل فى القدرة البشرية من ناحية ، وفى خصب الوديان الزراعية من ناحية ثانية ، وفى ثراء المعادن والمواد الصالحة لتطوير الحضارة وصناعة تمدن الإنسان من ناحية ثالثة .. كما أنها تلك الثروة التى تتمثل فى قدرة المنطقة بظروفها البيئية على خلق الإنسان المبدع والمفكر والمتأمل بالدرجة الأولى ، فالحضارات لا تبنى بمجرد القوة العضلية للبشر ، ولا بمجرد الثروة الزراعية أو المعدنية فى البيئة ، بل لابد من وجود الفكر المتأمل والوجدان الحى ، وقدرة الإنسان على الحلم بالمستقبل الأفضل ، والاستمرار فى حمل رسالة التطور المستمر الذى لا يتوقف ولا يتهاده وهذا يعكس بلا شك القدرة على التواصل والتنقل الذى يتيح المعرفة وتناقل المعرفة ، والذى يتيح الاحتكاكات ، ويولد الشرارات المبدعة الناجمة عن هذه الا حتكاكات ، التى قد تكون سلمية فى غالب الاحيان ، والتى قد تكون دامية فى أحيان كثيرة ولكنها فى كلتا الحالتين قوة فعالة فى التواصل والا ستمرار وفى تبادل المعلومات ، والمعر فة العامة ، والإبداع الفكرى والفنى بصفة خاصة ... وهذا التواصل كفل نوعا من التزاوج العرقى والاجتماعى والفكرى بين شعوب المنطقة ، وجعل تبادل البشر وتبادل الفكر وتبادل العطاءات المدنية أمرا حتميا - أن توقف حينا لسبب أو لآخر - فهو يعود ليتواصل

ويتأكد من جديد .. فانتقال مركز النقل الحضارى من جزء إلى جزء آخر لا يعنى مركز الاشعاع ، إذ ستظل القوى الفاعلة فى خلق هذا الاشعاع واستمراره هى قوى المنطقة كلها ، على امتداد رقعتها وعلى اختلاف بيئتها ..

وهذا التكامل الذى يؤكد وحدة المنطقة جغرافيا وتاريخيا وحضاريا ويؤكد أيضا تضامنها فى الوقت أمام المطامع التى حاقت بها منذ فجر التاريخ .. فمن الشرق غزاها الفرس والترك ، وتطلع إليها الروس كمحافل المغول والتتار . ومن الغرب جاءها اليونانيون والرومان ، ثم الصليبيون فى العصور الوسطى ، والمستعمرون من انجليز وفرنسيين وألمان وأمريكيين بعد ذلك ، ومن الجنوب هددتها غزوات الأحباش .. وكان سقوط جزء من هذه الجزيرة الحضارية فى يد غاز يعنى سقوط باقى الأجزاء واحدا إثر الآخر .. وكان تحرر جزء من هذه الأجزاء من سطوة الغازى يعنى تحرر باقى هذه الأجزاء واحدا إثر الآخر .. وسنلاحظ أنه رغم استمرار هذه الغزوات فان المنطقة ظلت محافظة على صمودها الحضارى ، ومهما تلون جزء منها تحت ضغط المستعمر بلونه الحضارى ، إلا أن زوال الغازى وقوته الضاغطة يؤذن باستمرار بعودة هذا الجزء إلى كيانه كجزء من وجود حضارى متميز ومتماسك يميز المنطقة ويؤكد تجانس تكوينها العضوى والحضارى والفكرى .. وسنلاحظ كذلك أن الكثيرين من الغزاة قد تأثروا بعطاءات المنطقة الحضارية ، ولكنهم رغم هذا التأثر لايمثلون هذا الاندماج العضوى المتكامل الذى يميز هذه المنطقة إلا من تبقى منهم داخل المنطقة وأصبح جزءًا لا يتجزأ من مكوناتها ، أما من غادرها مع انحسار الغزو فقد عاد إلى تميزه الخاص الذى لا يجعله جزءًا من المنطقة مهما كان تأثره بعطائها الحضارى .. واليونانيون تأثروا بالحضارة المصرية والفكر

المصرى ، كما تأثروا بالحضارة الفينيقية والفكر الفينيقى ، ولكنهم بعد انسحار مدّهم الا ستعمارى عادوا يونانيين يهضمون ما أخذوه ويتمثلونه ليصبح جزءًا من حضارتهم هم ، وكذلك الأمر بالنسبة للرومان ، وغزاة القرون الوسطى من الصليبيين ، وهو نفس الأمر بالنسبة للمغول والترك والفرس ، من بقى منهم داخل المنطقة غدا جزءًا منها ومن انسحب مع انحسار الغزوة الاستعمارية عاد إلى تميزه الحضارى ، وإن حَمَلَ من المنطقة زاد ا جديدا من الفكر أو الدين أو العطاء المدنى أو الخلقى .. وسنلاحظ من جديد أن هذه المنطقة قد خرجت أيضا فى غزوات لأعدائها التقليديين حولها ، كما خرّجت فى غزوات حضارية تنقل فكرها وعطاءها خارج حدودها الجغرافية التقليدية ، ولكنها لم تستطع أن تضم إلى هذه البؤرة المحددة امتدادا جغرافيا ثابتا ، فعندما انتهى مدّها العسكرى وعادت إلى الانحسار داخل المنطقة تركت وراءها آثارا حضارية لاشك فيها ، ولكنها لم تستطع أن تغير من حدودها الجغرافية الحضارية التقليدية كثيرا .. وشهد جنودها أرض آسيا وأفريقيا وأوروبا ، ولكن حدودها الجغرافية ظلت كما هى بعد أن أعاد جنودها إلى داخل جزيرتهم الحضارة التقليدية ... وهذا التحرك العسكرى سواء بالسلب أو بالايجاب ، سواء كان للدفاع عن المنطقة ، أو التحرك خارجها ، قد خلق بالضرورة نوعا كبيرا من الترابط والتمازج الفكرى والسلوكى بين أبناء المنطقة جميعا .. فلم ينفرد جنود جزء منها بالدفاع عن المنطقة بل اشترك الجميع فى كل معارك الدفاع عن حرية المنطقة ووجودها .. كما أن الجنود الذين اندفعوا إلى خارج المنطقة كانوا يمثلون كل أجزاء المنطقة التى اشتركت جميعها فى دفع ضريبة الدم سواء فى حالة الدفاع الباسل والمستميت عن المنطقة ، أو فى حالة الغزو للمناطق من

خارجها .. ومن هذا البذل الموحد ـ والذى سجله التاريخ ـ خلقت أخوة السلاح ، وخُلقت أخوة المحنة وأخوة النصر ... وخلق معنى الاحساس بالانتماء الموحد عبر تاريخ المنطقة كله . وكانت الأفكار والفنون التى عبرت عن هذه الأخوة من أبرز عوامل الترابط بين أبناء المنطقة ، ومن أبرز عوامل المزيج بين تراثها الحضارى وهمومها الشعبية واشتراكها فى الاحساس بالألم واشتراكها فى الحلم بالأمل ..

فاحساس المنطقة بالتوحد قديم ، صنعه الوجود الجغرافى والحدث التاريخى وطبيعة كون المنطقة جزيرة حضارية موحدة مشتركة الهموم مشتركة الآمال وظل هذا الاحساس مجرد ممارسة تفرضها الظروف والأحداث إلى أن جاء الإسلام ، وإلى أن خرج العرب من الجزيرة يحملون رايته ، وينقلون تعاليمه ورؤيته ، وينشرون معنى التوحد والأخوة والهدف المشترك ، والعبادة لاله واحد والنطق بلسان واحد إلى كل أبناء المنطقة .. فاعطى لهذا الاحساس ما صدقه الواقعى ، وجعل من التوحيد ضرورة دينية لازمة ، جاءت لتلبية حاجة حضارية ملحة كانت المنطقة كلها متاهبة لها مستعدة للاستجابة لدعاواها بحكم حاجتها إلى معنى محدد يمثل وحدتها ، ويمثل شوقها إلى الترابط الفعلى المبنى على الارادة لا على القوة .. فمن قبل الإسلام كانت المنطقة تتوحد دائما تحت لواء الجزء المنتصر المشع منها والذى يفرض قوته على باقى المنطقة فتتبعه صاغره حينا وترده حينا آخر ، ولكن بعد انتشار الإسلام أصبح توحدها اختيارا أو عقيدة ، وأصبح وجود اللواء فى جزء منها لايعنى أنه يستعمر أو يقهر باقى الأجزاء ، وإنما هو يعنى أنه الأجدر بحمل اللواء لأنه أقوى أجزاء البلاد الإسلامية وأجدرها بحمل اللواء لاستمرار معنى التوحيد ، ولاستمرار معنى القوة والتماسك

بين أبناء المنطقة .. وقد ساعد على إبراز هذا المعنى اصرار التعاليم الإسلامية على التسامح الدينى ، والتعايش بين الموحدين من أبناء الديانات السابقة عليه والتى هى من صلب عطاء هذه المنطقة نفسها ... فهو وإن أصر على ان الدين عند الله هو الإسلام إلا أنه أفرد مكانا كريما للذميين وأصحاب الديانات السماوية ليشاركوا فى صنع الحياة تحت لوائه دون حجر ودون اضطهاد .. وقد ساهم هذا الموقف مساهمة فعالة فى تقبل أبناء المنطقة للإسلام سواء من دخل منهم الدين الجديد ، أو من بقى منهم على دينه ، إذ أن عناصر الخلاف الحادة لم تكن موجودة ومتحققه بالفعل ، وإذ أن المنطقة كلها كانت تروم فرصة حقيقية لاعلان توحدها ، وكيانها المميز فكرا وحضارة وخلقا وسلوكا .

وجاء الإسلام ترجمة حقيقية لكل الموروث الخلقى والفكرى والفلسفى لأبناء هذه المنطقة .. إذ كانت تعاليمه إبرازا حضاريا لكل الصالح من موروثهم الخلقى والسلوكى والفكرى فى مختلف مجالات الحياة ، وإذ جاء تسامحه الدينى فرصة حقيقية للإحساس بالانتماء مع التفرد ، أو بالترابط مع بقاء الذات بموروثها التقليدى فى تعايش يسمح باستمرار المسيرة الحضارية ، ويسمح من جديد ، وفى تقبل وطواعية ـ بتحمل عبء ضريبة الدم فى الدفاع عن المنطقة أو فى محاولة الامتداد حولها ..

وإذا كان الإسلام قد بلور روح الانتماء وثبت معنى الوحدة بين أجزاء المنطقة ، فقد أكد المد الإسلامى هذا كله حين وحد اللغة بمفهومها الدينى ومفهومها الحضارى معا .. فكون العربية هى لغة القرآن الكريم ربط بين معنى الدين ومعنى اللغة ، وكون العربية هى لغة المسلمين الرسمية ، ربط بين معنى الحضارة الإسلامية ومعنى اللغة ... فأصبحت اللغة العربية بهذا

تحمل المحتوى الفكرى الإسلامى ، والمحتوى الحضارى العربى الخارج من الجزيرة ، والإسلامى المتكون من الرسالة الإسلامية والممارسة الحضارية على طول مدى التفوق الإسلامى الحضارى .. فاللغة العربية بهذا وعاء فكر وممارسة وحضارة معا .. وحين هجر أبناء المنطقة لغاتهم المختلفة القديمة إلى اللغة العربية كانوا يؤكدون بهذا هجرتهم الفكرية والعقائدية إلى التطور الإسلامى للفكر والسلوك والحياة جميعا .. وهذه الهجرة لم تتم فجأة ولم تتم بقرار ، وإنما هى تمت على مراحل تطورية وتدريجية هامة ، ساعدت على تطوير الموروث القديم إلى السياج والمحتوى الجديدين ، وساعدت على تقبل هذا السياج لفتح فرجات فيه تطل منه البقايا الصالحة من هذا الموروث القديم الذى حاول أن يقارب بين معطياته وبين المعطيات الجديدة التى يقدمها له الدين الجديد ، وتقدمها له اللغة الجديدة ... وفى أحيان كثيرة كانت هذه المتبقيات الحضارية الشعبية القديمة تتعارض والقيم الجديدة ، ولكنها كانت تجد من هذه القيم من التسامح ما يكفل لها الحياة ، وما يتيح لها أن تختبئ تحت مظلة من المظلات العديدة التى يقدمها الموروث الشعبى الوافد والجديد ، فتتزاوج معه وتتعايش وتطل بوجودها من خلاله وتحت ظلاله ..

وإذا نحن لاحظنا أن المأثور الشعبى يتشابه غالبا ـ فى جميع أنحاء العالم .. وأن الظروف الواحدة والبيئة المتشابهة ـ تخلق عادة مأثورًا شعبيا متماثلا .. أدركنا مدى القرب الأصيل الذى كان يوجد فى مضمون وممارسات وعطاء المأثور الشعبى فى بيئات هذه المنطقة الجغرافية الموحدة ذات الظروف التاريخية المتشابكة ، وذات المؤثرات المجتمعية والسياسية الواحدة فى غالب الأحيان ، والمتشابهة فى معظم الأحيان .. على الأرجح ـ وأدركنا بالتالى مدى السهولة واليسر الذى كانت تجسده هذه المتبقيات

الشعبية فى اختراقها السياج ، وفى دخولها المحتوى الجديد ، لعالم الممارسة وعالم اللغة معا ...

وقد أثبتت الدراسات الفولكلورية المقارنة أن هناك نوعا من التوحد فى الموتيفات الشعبية العالمية ، يمكن أن يصنف فى عدة مقولات ـ مهما كثرت فهى محددة وثابتة ـ ومتكررة فى فولكلور العالم بأجمعه بحيث أصبح من الممكن وضع أطلس شبه محدد وثابت لهذه الموتيفات ذات التكرار المؤكد ، وذات العطاء الموجود فى كل أنحاء العالم ، وعند كل شعوب العالم ، وذات المضامين الثابتة والمؤكدة على مر الدراسة ، وعبر مختبرات أصحاب التصنيف والتبويب للفولكلور العالمى ..

وإذا كان هذا صادقا بالنسبة للفولكلور العالمى بعامة .. فهو أكثر صدقا بالنسبة لمنطقة فولكلورية بعينها ، وقد صنفت المنطقة التى تعرف باسم المنطقة الوسطى ، باعتبارها منطقة فولكلورية متميزة عند أصحاب التقسيم الجغرافى للفولكلور ، أو ما نعرفهم باسم المدرسة الفنلدية فى الدراسات الفولكلورية ـ فالعطاء الشعبى فى العالم كله به من أواصر القربى ما دفع الدارسين فى أوائل مراحل الدراسات الأنثروبولوجية إلى افتراض مصدر واحد صبت منه هذه الموروثات الفولكلورية فى البيئات المختلفة التى تأثرت بهذا المظهر تأثرا واضحا ظهر فى ممارساتها الفولكلورية .... وكانت أبرز المقولات فى هذا الميدان هى مقولة تيودور بنفى الذى أرجع المصدر الأول للثقافة الشعبية والمعطيات الفولكلورية إلى الجنس الهند وأوروبى أو الحبشى الارى الممتد من الهند عبر بلا د الرافدين إلى الاغريق ثم أوروبا ... وهذا القول امتداد لمقولته عن الحضارة الإنسانية والشعوب التى أسهمت فى صنعها واستمرارها على مدى التاريخ ... وقد دفعت هذه المقولة العديد من

الدارسين إلى عقد الدراسات المقارنة لاثبات التأثير الهند وأوروبى فى الحكايات الشعبية ، بل وفى الممارسات الشعبية الممارسة عند مختلف الشعوب ... إلا أن هذه النظرية - وان وافقت هوى الاتجاهات الأوروبية المتضخمة الذات وحس التفوق - لم تصلح للرد على الكثير من الاعتراضات التى أظهرتها الدراسات الميثولوجية الانثولوجية التى استهدفت الكشف عن حقيقة الضمير الإنسانى عبر حضارته ... وقد برزت خطورة هذه النظرية التى بدأت علمية محضة ، حين استغلت استغلالا استعماريًا وسياسيا ، لصالح الرجل الأبيض أولا ، ثم لصالح الألمان الذين اعتبروا أنفسهم السلالة النقية الوحيدة للجنس الآرى ، والأحق بالتفوق والسيادة ، من حيث الأصل الهندوجرمانى للحضارة ، بدلا من الأصل الهندوأوروبى ولكن الدراسات الانتروبولوجية سرعان ما اكتشفت خطل هذه النظرية ، لا لخطورتها السياسية وحسب ، وإنما لأنها لا تجيب على الاعتراضات الكثيرة التى كشف عنها البحث كما سبق أن قلنا .. واستراح ضمير الباحثين إلى أن الظواهر الفولكلورية تنشأ فى البيئات البدائية المتعددة والمنفصلة تماما بنفس الطريقة ، وعلى نفس المنوال ، وإن اختلفت فى الجزئيات والتفاصيل باختلاف البيئات نفسها . ولكن الإنسان فى كل بيئة مهما كانت عزلتها عن الروافد والتيارات الثقافية الأخرى يستهدف الوصول إلى إجابات عن أسئلة يثيرها ، متيقظة ، على تأثره بالعوامل الفاعلة بالبيئة من حوله ، ومحاولاته فهم الظواهر التى تحيّره فيها .. وهو فى هذا يكاد يتشابه فى الطرق التى يسلكها إلى المعرفة ، ويكاد بالتالى يتشابه فى النتائج التى يصل إليها ، ومن ثم فهو يكاد يتشابه فى المقولات الفولكلورية والسلوكيات الشعبية الناجمة عن هذه النتائج ... فلم تعد مشكلة تشابه الحكايات الشعبية والممارسات

الفولكلورية تؤرق احدا بعد التوصل إلى هذه النتائج بعد الدراسات الشاقة والميدانية التى قام بها الدارسون الانثروبولوجيون فى المجتمعات البدائية المعزولة ، والتى ظلت على عزلتها حتى نهايات القرن الماضى، وفى المجتمعات الشعبية فى البيئات الأكثر حضارة ، وفى المتبقيات الشعبية عن شعوب العالم..

وإذا كانت هذه القضية تنطبق على شعوب العالم بعامة ، فهى أكثر انطباقا على منطقة جغرافية لها وحدتها المكانية من ناحية ، ولها مشاركاتها التاريخية - إن سلبا وإن ايجابا - الموحدة على مرّ تاريخها القديم والوسيط، بل والمعاصر أيضا . فإن قلنا إن الملامح الشعبية لهذه المنطقة كانت موجودة بحكم الضرورة والواقع ، أدى بنا هذا لتثبيت جذور الاحساس بالانتماء المشترك عن شعوب هذه المنطقة أيا كانت الاختلافات التى ظهرت فى عباراتها القديمة ، أو فى مواقعها الثقافية من مرحلة تاريخية إلى مرحلة تاريخية أخرى ، وأيا كانت مواقعها من التفوق والتبعية من مرحلة تاريخية إلى مرحلة تاريخية أخرى ..

وسنلاحظ أن الإسلام جاء معد لا لمسارات بعض هذه الممارسات الدينية والعقائدية والسلوكية ، دون نفى كامل وانكار جذرى لوجودها ، كما أن الإسلام كان التنظيم الموحد الذى يسلك كل هذه الاختلافات فى مسار واحد منضبط له قواعده الأساسية ، وله أهدافه المحددة ، وله أيضا أنماطه السلوكية .. ولكنه أيضا يحمل من المرونة والفهم مايجعل تطور الموروث ليساير الخط العام شىء يتم بالتدريج ، مع ازدياد الاندماج العربى ، واللغوى والحضارى ، ومع ما تفرضه الظروف التاريخية المتوالية من ضرورة مواجهة الخطر المشترك ، ومن ضرورة خلق الأخوة فى الله وفى

السلاح وفى الأرض أيضا .

فالإسلام إذن حمل للمنطقة دينا موحدا ومكملا للأديان السماوية المنتشرة فيها ، كما حمل لغة تُبلور فكر المجموع وتشركهم جميعا فى أصول ثقافية واحدة ، كما تشركهم فى موروث ثقافى متراكم عبر الزمن ، يساهم كل جزء من أجزاء المنطقة فى بناء أحجار فيه ولكنه آخر الأمر موروث موحد يحمل اسم المنطقة كلها ، ويرثه أبناؤها جميعا ، بعد أن تكرس معنى انتمائهم الموحد ، المصيرى ، والحضارى معا ..

(٣)

نحن نقصد بالموروث الشعبى العربى إذن ، الحصيلة الشعبية المتبقية من الممارسات الشعبية لأبناء المنطقة كلها عبر التاريخ ، سواء منها ما تبقى من ممارسات شعبية عرفتها شعوب المنطقة قبل الإسلام ، أم ماتمّت ممارسته فى اقاليمها المختلفة بعد انتشار الإسلام .. كما أننا نقصد الحصيلة المتبقية من العطاءات الشعبية لأبناء المنطقة جميعا ، سواء منها ما خرج من الجزيرة العربية أو ما تبقى فى ضمائر أصحاب الحضارات المختلفة من أبناء المنطقة جميعا .

فالحديث إذن عن الموروث الشعبى العربى يأخذ فى اعتباره أن هذا الموروث ، وان وصل إلينا باللغة العربية إلا أن أصوله الأولى كانت بغير هذه اللغة ثم تحولت إليها بعد ان سادت وأصبحت اللغة الوحيدة لأبناء المنطقة وحتى فى الموروث المستقى من منابع عربية أصيلة أى من جذور تنتمى إلى أرض الجزيرة العربية فنحن نأخذ فى اعتبارنا أنها أقدم من حيث التاريخ

والممارسة الفعلية والوجود الثقافى من اللغة القرشية التى بلورها القرآن الكريم وحدد مسارها ، ثم قننها أصحاب اللغة وأصحاب البلاغة بعد هذا ووضعوا لها قواعدها النحوية والصرفية والبلاغية ، تلك القواعد التى صانتها على مر الزمن من الزوال والاندثار ، وان سمحت لها بالتطور والاستيعاب والسعة على مدار العصور والبيئات ، التى شهدت امتدادها ورسوخها واستيعابها لكل جديد من معطيات الأحداث والتطورات المدنية والحضارية أيضا ..

وقد ظل الموروث الشعبى العربى ، مثل غيره من الموروثات الشعبية يتناقل شفاها ، وعبر قنوات متعددة وغير مرئية ولا مرصودة فى المراحل الأولى للثقافة الشعبية المتوارثة ، إذ ان هذا الموروث يشكل التكون الأول للعقل الإنسانى فى كل بيئة ، ويرسم ويرصد ردود الأفعال العقلية والوجدانية التى صدرت عن الإنسان اثناء ممارساته البدائية الأولى للحياة فى بيئته وما يحيط بها من ظروف جغرافية ، سواء منها ما يتعلق بالمناخ أو بالأرض أو بالحيوان .. ومن هنا كانت ضرورة العودة إلى المنابع الأولى للثقافة العربية كما كانت ضرورة العودة إلى المنابع الأولى للثقافات غير العربية التى شاركت فى تكوين الصورة الأخيرة للحياة العربية الإسلامية فى شكلها المتكامل فيما بعد ..

وهذه العودة الحتمية حالت دونها ظروف متعددة ، جعل وجودها الواضح أمامنا متطورا إلا فى حالات قليلة نادرة ، وإلا فيما تكشفه عمليات الحفر والدراسة المتأنية للمتبقيات الأثرية من معلومات وحقائق ، هى فى أغلبها ظنيات تميل إلى الاستنتاج والترجيح ولا تذهب إلى اليقين حتى تزداد جهود البحث الاثرى وتمنهج ويخطط لها تخطيط مركزى واع .. وحتى

تتاح الفرصة لعقد المقارنات العلمية بين النتائج التى تظهر هنا مرة ، وهناك مرة ، مرجحة رأيا ومكذبة مُسلّمة قديمة ، ومثبتة فكرة جديدة ، عن حقيقة المراحل الأولى لثقافات شعوب المنطقة ، وعلى الاخص الثقافة العربية بالذات.. وإذا كانت معظم شعوب العالم قد تمكنت من التعرف على المراحل المتقدمة من مكونات ثقافتها ، إذ وصلت نفسها بسرعة بقنوات الانتقال الشفاهية ، وتطورها إلى القنوات المكتوبة كما تمكنت من العثور على حقائق ثابتة عن مراحل التطور الحضارى الذى مرت به شعوبها . فحفظت أساطيرها ، ودياناتها القديمة بكل طقوسها المعبدية القديمة ، وما تمخضت عنه الممارسات المعبدية من مراحل تطور للمعطيات الثقافية ، فقد حدث فى دنيانا العربية ما حجب عنا هذه الرؤية الواضحة ، وما جعل الصلة بين القنوات الشفاهية والقنوات التدوينية للموروث مقطوعة وغير متصلة ، مما جعل التوصل إلى المرحلة الأسطورية والمعبدية بالنسبة للثقافة العربية بالذات ــ وهى الثقافة الأم والأصل فى المكونات الثقافية للمنطقة ، شيئا شبه متعذر .. وبحيث أصبح مالدنيا منه لايمثل حقيقة هذا الموروث القديم ، وإنما يمثل حقيقة ما سمح به من هذا الموروث ، وما تبقى بصورة متغيرة ومعدلة عن الأصول الأولى لهذا الموروث .. ذلك أن الدعوة الإسلامية وجدت أمامها مقاومة جادة وبالسلاح من أصحاب الديانات القديمة فى الجزيرة ، وذلك أن هذه المقاومة أخذت شكل الدعوة المضادة التى تستعمل الموروث الأسطورى القديم ، وتستعمل ارتباط أبناء الجزيرة الغريزى بعباداتهم ومعتقداتهم القديمة كسلاح تحارب به دعوة الإسلام حربا لا هوادة فيها ، وذلك أيضا أن هذه المقاومة استغلت الممارسات الشعبية الموروثة فى ضرب تقاليد السلوك ونمط الفكر الذى يمثله الإسلام ويدعو إليه .. وكان لابد

للاسلام ـ وهو فى خضم هذه المعركة الضارية أن يضرب بيد لا هوادة فيها على كل ما يربط الناس بالعبادات الوثنية القديمة ليقضى عليها ، وكان لابد له أيضا ان يزيل بعنف دون تردد كل المتبقيات التى ترمز إلى هذه العبادة كالأصنام والمعابد القديمة وكالممارسات المرتبطة بهذه العبادات كطقوس وثنية ثابتة أو موسيقية أو مرتبطة بالمناسبات الاجتماعية ذات الدلالة الخاصة فى حياة إنسان الجزيرة .. وكان لابد للإسلام أيضا ان يشكل حائطا سميكا أمام الكميات الهائلة من الموروث القولى العربى القديم المرتبط بالمفاهيم الوثنية القديمة ، والممثل للسلوكيات المتوارثة عن الأساطير القديمة . والذى يحمل التفسيرات الموروثة لموقف الإنسان من الكون ، ومن الإله ، ومن معطيات البيئة حوله ، إذ أن هذا المد الهائل كان يبلور الثقافة القديمة التى جاء الإسلام ليحول مسارها ، وليرى لها قواعد فكرية مخالفة ، ولكى يصحح مسارها الفلسفى للتلاؤم مع الإسلام ، وإلا فعليها أن تزول وتندثر وتختفى فى فكر الاجيال المسلمة الجديدة ..

وموقف الإسلام هنا مفهوم ومنطقى ، إذا ما كان يمكن لدعوة التوحيد أن تسود ، والإنسان العربى يرتبط فى كل سلوك له بالأصنام التى ترمز إلى الالهة التى يظن أنها المؤثرة فى حياته ، إله الحرب ، وإله الخصب ، وإله الريح ، وإله المطر ، بل ويحمل فى حله وترحالهص « ثالثة الأثافى » التى يقيمها فى كل مضرب من مضاربه كرمز للإله الذى يعبده .. كما أنه يستشير هذه الآلهة فى كل كبيرة وصغيرة من أمور حياته ، ويضرب عندها القداح ليتعرف على رضائها أو عدم رضائها عما يقوم عليه من أمور .. ثم يربط تجارته وثروته بهذه الالـهة برباط وثيق يرتبط فيه بسدنة المعابد ، وما لديهم من كهانة ومقولات يحملها إليهم الجن برغبات الآلـهة وأوامرها

ونواهيها .. أن هذا الموقف الذى جعل الآلهة الوثنية متغلغة فى صميم حياة الفرد العربى ، هو الذى حدد الموقف الصارم لدعاة التوحيد الإسلاميين من كل هذا الموروث ، واكد لهم ضرورة القضاء عليه قضاء جذريا وكاملا .

وإذا كانت سيادة دعوة التوحيد قد اقتضت الحسم فى الموقف من العبادات ، فقد اقتضت ايضا الحسم فى الموقف من الموروث الشعبى المرتبط بهذه العقائد والعبادات ، وإذا كان الإسلام قد مضى على الأوثان والمعابد ، وحطم الأصنام وطهر الجزيرة من مراكز عبادتها ، فقد قضى على الأساطير المتعلقة بهذه العبادات ، والطقوس المصاحبة لهذه الأساطير والتى كانت تمارس داخل المعابد بصفة جماعية ، أو داخل المنازل بصفة ذاتية ، قضاء حاسما وكليا .. فحرمت كل الممارسات المعبدية القديمة . كما حرمت كل الطقوس القولية التى كانت مصاحبة لها ، وادى هذا إلى اندثار الأساطير العربية واختفائها من الحياة القولية الممارسة بعد الإسلام ، بل وإلى اختفاء ما جاء من موروث قولى سابق للإسلام ويحمل هذه الأساطير أو اشارات إليها ، أو احالات إلى رموز ترتبط بها بشكل أو آخر .. ونذهب بهذه إلى أنه قد تمت حالات تصفية حقيقية للموروث القولى العربى قبل الإسلام ، وأنه قد بذلت محاولات جادة وحقيقية فى اسقاط هذا الموروث من ذاكرة حفاظه ، وإحلال العطاء الإسلامى الجديد محله ، وشغل الحفظة المسلمين الجدد أنفسهم ـ بحفظ القرآن وأحاديث الرسول ، والاشعار الإسلامية ، والخطب التى يلقيها كبار المسلمين ، عن الاستمرار فى حفظ المأثور العربى القولى القديم .. كما شغل عامة الناس بالتعرف على دينهم الجديد ، وفهمه ، وممارسة تعاليمه وعباداته ، عن كل الطقوس القديمة المتوارثة عن أيام الوثنية والعبادات العربية القديمة .. كما حلت الممارسات الإسلامية فى عبادة الإله الأحد ، محل كل المتبقيات الأسطورية والمعبدية القديمة ..

وتحولت الكعبة بكل رمزها القديم إلى رمز إسلامى جديد يحيل مكانتها القديمة إلى مكانة جديدة تستمد معناها وقداستها من الدين الجديد ، الذى أحدث حولها إحلالا قوليا جديدا يزيح كل ما كان حولها من معطيات أسطورية قديمة ليبقى هذا الاحلال القولى ، ويرسخ فى أذهان العرب ، منذ ظهور الإسلام وحتى اليوم وهو نفس الموقف الذى اتخذه الإسلام من الكثير من المتبقيات الشعبية التى رأى لها جذورا حقيقية من الصعب انتزاعها ، وإن كان من السهل تحويرها وتعديلها لتتلاءم مع الفكر الجديد ، وبحيث لاتتعارض مع العقيدة الموحدة الجديدة ولا تختلف معها ، بل والتى يمكن توظيفها فى خدمة هذه العقيدة وفى غرس بذورها الأكيدة فى نفوس المسلمين الجدد . وقد تم هذا بالنسبة للأشهر الحرم ، وبالنسبة للأنبياء العرب القدماء وبالنسبة لحكايات الشعوب العربية القديمة البائدة وما ظل فى الموروث العربى من ذخائر قولية حولهم وحولها .. وقد تم هذا أيضا بالنسبة للذخائر القولية الشعرية التى تمثل قمة ما توصل إليه الفكر العربى والقول العربى والأدب العربى القديم ..

وفى كل هذه الملاءمات لم يسمح الإسلام الا بما لايتعارض معه فكرا وعقيدة .. كما أنه أغفل عن عمد واضح كل ما يرتبط بما سمح به من متبقيات بالأساطير القديمة والممارسات القديمة .. ولم نعد بهذا أمام موروث شعبى عربى تقليدى كذلك الذى نراه عند الشعوب الأخرى التى التحمت فيها قنوات النقل الشفاهى بقنوات التدوين دون عائق .. وإنما أصبحنا أمام متبقيات شعبية مرت من خلال مصفاة هائلة لم تبق فيها إلا ما لايتعارض مع الإسلام ، فإن سمحت بغير هذا فهى تسمح بما تم تحويره وتعديله فى الشكل والمضمون ـ بما لا يتعارض مع فكر الإسلام وعقيدته وروحه وخلقه وممارساته جميعا ..

ولم يتم كل هذا فى هدوء وإنما تم بمعارك كثيرة ، أتهم فيها الكثيرون بتدوين الإسرائيليات ، وشكك فى دينهم وصحة عقائدهم ، وصحة موقفهم من الإسلام ، وانتشرت تهم الكذب والانتحال وتهم الردة ، والارتباط بالوثنيات ، وتهم النفاق .. كمتبقيات لهـذه المعركة التى وصمت الكثـيريـنممن حاولوا احداث الملاءمة بين الموروث القديم وبين الدين الجديد حفاظا على موروثهم وايثارًا لتحمل هذه التهم فى سبيل ربط حاضرهم بماضيهم ، رغم ما أحدثوه فى هذا الماضى من تعديلات وتحويرات، ورغم أنهم وظفوا هذا الموروث فى خدمة العقيدة الجديدة ، والمد الحضارى الجديد ..

وإذا كان هذا قد حدث بالنسبة للموروث العربى القديم قبل الإسلام ، فقد حدث شبيه له بالنسبة لما جاءت به الشعوب الأخرى ذات الحضارات القديمة والتى دخلت الإسلام .. فهذه الشعوب قد دخلت الإسلام بعد موروث من ديانات متكاملة وقديمة ، حددتها فلسفات دينية وفكرية ، وعبرت عنها طقوس معبدية ثابتة ، وأفرزت كل هذه الفلسفات والطقوس موروثات قولية ذات عراقة وذات أصالة فكرية وفنية وأدبية ذات قيم راسخة .. ولم يكن الإسلام مستعدا للتسامح مع هذه الديانات التى تحمل فى نفوس أصحابها موروثا عقائديا وأرسطوريا وقوليا ترسب عبر مئات السنين ، وارتبط لا بمجرد العقائد الدينية ، وإنما بالعصبية الجنسية والحضارية أيضا ، والتحم التحاما كاملا بتواريخ هذه الشعوب ومعاركها ، وكفاحها من أجل حضارة مميزة ، ومن أجل عطاء فى المدنية أكثر ثراء من كل مدنيات العرب ومعارفهم الحياتية .. ولهذا فقد كان موقف الإسلام صارما من هذه الديانات ، فلم يكتف بتحريمها وهدم معابدها ، وإنما تعقب

طقوسها وممارساتها فى نفوس المسلمين من أبناء هذه الشعوب وأسقط كل الحقوق عمن ظلوا على عقائدهم وممارساتهم القديمة ، واستباح كل مقدساتهم وحرماتهم .. وكانت معاركه بعد الانتصارات العسكرية معارك أشد ضراوة فى تعقب الديانات والقضاء عليها ، كما كانت معاركه أشد حدة فى إحلال العقيدة الجديدة ، والفكر الجديد محلها .. وانتهت المانوية والمزركية والمجوسية والزراوثية والبوذية والبرهمانية من كل البلاد التى فتحها المسلمون ، وحل الإسلام حلولا قاطعا وجذريا محلها وهو يحطم أمامه المعابد القديمة والتماثيل الوثنية الموجودة ، والمحافل الدينية القائمة ، وهو يزيل أمامه المتبقيات الطقسية والممارسات المعبدية ،. والمقولات الأسطورية التى كانت ثابتة وراسخة قبل زحفه المنتصر بالمئات من السنين .. ولكن الشعوب الوافدة على الإسلام رغم تخليها عن دياناتها القديمة ولغاتها القديمة وتقبلها للإسلام كدين ولا دين غيره وللعربية كلغة لا لغة غيرها حاولت أن تحدث نوعا من التلاؤم بين متبقياتها الحضارية القديمة وبين الفكر الجديد ، حاولت أن تدخل بما ورثت إلى الدين الجديد ، مع الابقاء على ما يصلح من هذا الموروث ، والذى لايتعارض ـ إلى حد ما ـ مع الرؤى الإسلامية الجديدة . ونقلت إلى اللغة العربية ما يمكن ان يقبله الإسلام ولا يتعارض مع روحه من علومها القديمة ، وموروثها الفكرى والقولى القديم .. ولكنها فى عملية الترجمة والاقتباس والنقل حكمت روح الإسلام ـ فى معظم الأحيان ـ فيما أرادت الاحتفاظ من موروثها الشعبى الحضارى القديم .. وقد تقبل الإسلام ماهو علم ، وما هو ممارسات حضارية فى تنظيم شئون الدولة والناس ، وفى تنظيم أمور الجيوش والعتاد ، وفى تنظيم أمور الثروة والمال .. كما تقبل مالم يكن يتعارض معه من شئون الفكر ، ومن العطاء

القولى الموروث ..

ولكن الأمر هنا أيضا لم يمر بسهولة ، فقد قفزت اتهامات الزندقة والشعوبية والالحاد ، والدس والمجوسية والمزركية ، كتهم تناول هؤلاء الذين حاولوا القيام بهذه العملية الفكرية أو الفنية للملاءمة بين موروث شعوبهم وبين الإسلام من ناحية ، وبين موروثهم والموروث العربى الوافد من الجزيرة العربية من ناحية أخرى .. وعلى الرغم من أن هؤلاء قد أدركوا أن سلاحهم الأول فى خلق مكان لهم فى المجتمع الجديد هو التفقه والتسلح باللغة العربية اتقانا وممارسة متفوقة ، إلا أن هذه التهم أحاطت بهم ـ إلا فيما ندر ـ وشكلت معركة ضارية بينهم وبين من خافوا على نقاء الدين ـ وعروبة الحضارة ، من هذا المد الحضارى الوافد ، وإن كانوا أمام خيره العميم ، وفائدته العظمى لا يستطيعون إلا احكام الحصار والرقابة دون المنع القاطع والالغاء العنيف، إلا ما يقلق الأمر بالعقيدة نفسها ، وما تعلق منها بالمبادئ الأولى للشرائع الأساسية والثابتة .. وقد مرّت المسألة بتيارات مد وجذب كثيرة ، فمرة تتبنى الدولة الإسلامية عملية الترجمة والنقل عن كل الشعوب السابقة للإسلام فى ركب الحضارة والمدنية فنقل إلى اللغة العربية ثروات كل الشعوب السابقة . من علوم فى كل المجالات ، وآداب فى كل الفنون ، وفلسفات فى كل الاتجاهات ، ومرة تقوم السلطة الإسلامية نفسها بعملية الحجب المتعمد والقاسى ، والوقوف الواضح أمام كل حركات النقل والترجمة والاقتباس . وبين هذا المد والجذر ظل التيار الشعبى يتواءم تدريجيا مع المعطيات الجديدة للثقافة الإسلامية ، مشاركا فيها ، ومؤثرا فى مسارها من ناحية ، ومضيفا إليها ومبقيا فيها متبقيات موروثه الشعبى القديم من ناحية أخرى .. والذى لا شك فيه أن موقف السلطة الإسلامية قد

أثر إلى حد كبير فى عصور الأخذ والنقل والمواءمة ، بمده وجزره ، ولكن على كل حال - لم تحدث القطيعة الأكيدة بين الناس وموروثهم الشعبى ، أو ما تبقى منه فى ممارساتهم وفكرهم ، وحافظتهم القولية لما تبقى من معطيات قولية شعبية قديمة ، وفنون شعبية أخرى أداتها تخالف أداة القول ، وإن كانت لاتقل عنها تأثيرا وفعالية .. وحملت فنون الغناء والموسيقى ، والرقص والتخيل ، كما حملت فنون الزخرفة والرسم ، اثارات وعطور الحضارات القديمة ، والمتبقيات الثابتة من الموروثات الشعبية القديمة للشعوب المختلفة ذات الاسهام العريض فى هذه الفنون ، إلى الحضارة الإسلامية ، والعطاء الفنى ، والشعبى العربى الإسلامى المتطور والمتبلور الجديد ..

ومن هنا لم نكن نستطيع أن نفصل رؤية هذه الفنون عن موروثات الشعوب الإسلامية ، هذه الموروثات الراسخة فى أعماق أبناء هذه الشعوب ، والتى صارعت عملية الإلغاء ، وخاضت عملية الملاءمة ، ونجحت فى التبلور والتطور لتحظى بقبول ما عند جمهرة أبناء الشعوب الإسلامية ، وإن ظلت تحظى دائما وباستمرار بسخط القائمين على أمر الدين والعقيدة ، والذين ظلوا يخافون على الدين والعقيدة رغم رسوخها الأكيد ، واستمرار هذا الرسوخ عبر الزمان ، وفى كل بيئات هذه المنطقة الحضارية المتوحدة .. إلا أن الخوف على الدين من هذه الاضافات الحضارية أخذ عدة أشكال ، بعضها ارتبط بنقاء العقيدة مما دخلها من الممارسات الشعبية التى أضيفت إليها عبر هذا الحشد من الموروثات الشعبية التى دخلت الحياة الإسلامية مع أبناء الشعوب الوافدة إلى الإسلام . وبعضها ارتبط بالعصبية العربية التى احست ازدياد نفوذ أبناء الشعوب العربية فى دنيا الحضارة الإسلامية ،

وخاصة النفوذ العسكرى والفنى بعامة والقولى بصفة خاصة . وبعضها ارتبط بالاحساس بالزهو الذى صاحب الانتصارات العربية العسكرية ونجم عنها ، ومزج هذا الزهو بين الإسلام والعروبة مزجا كاملا ، بحيث حرص أن يكون كل انتصار للإسلام هو انتصار للعروبة بمعناها العرقى والجنسى الضيق ، وبحيث يحاول أن يقلل من حقوق أبناء الشعوب الإسلامية الأخرى التى شاركت فى صنع هذا النصر وساهمت بأخوة الدم فى تحقيقه وإنجازه ، وبحيث يكون من الواضح أن أى حقوق يطلبها أبناء هذه الشعوب إنما هى مجرد منح ، وان مكانهم الدائم هو مكان التبعية لامكان المشاركة ، وقد أدى هذا بالطبع إلى عصبية مضادة أدت آخر الأمر إلى انفراد أبناء هذه الشعوب المشاركة فى الحرب والنصر ، بأمر حماية الخليفة الإسلامى ، ثم بأمر السلطة والحكم بعد هذا .. وقد أدى هذا بالتالى إلى انطلاق موجات آثر موجات من الموروثات الشعبية المتوارثة لهذه الشعوب ترسخ أقدامها ، وتتحكم فى مزيج الحضارة للشعب الإسلامى الموحد . وبعضها - أى بعض هذا الخوف على الدين من هذه الإضافات ، ارتبط باحساس الإنكسار والهزيمة فى لحظات الهزائم العسكرية التى حاقت بالعالم الإسلامى ، سواء فى غزواته بحيث ارتد إلى حدوده ، أو فى عجزه عن الدفاع عن أرضه نفسها بحيث استعمرت أجزاء من هذه الأرض ووقعت تحت نفوذ المستعمر أو المنتصر الأجنبى . وقد أدى هذا الانكسار إلى محاولة التقوقع والانسحاب إلى الداخل فى محاولة لرفض ما يفرضه المنتصر من مظاهر المدنية الوافدة ، أو الحضارة الغربية الجديدة . بل لعلنا نكون أكثر واقعية ودقة حين نقول « ما يفرضه التطور الحتمى للحياة بعد أن حمل الغازى الجديد مفاتيح الإطلالة على النمو الحضارى والمدنى الذى تم فى

غيبوبة من العالم الإسلامى الذى تقوقع على نفسه ، واكتفى بمعطياته ، حتى سمح للآخرين أن يسبقوه فى كل مضمار » وأن يهزموا وجوده المادى، بتفوقهم المادى العسكرى . وأن يهزموا وجوده المدنى ، بالتطور الهائل الذى أحدثوه فى دنيا السبق ومضمار المدنية ... وأن يهزموا وجوده الوجدانى والحضارى ، بالعطاءات المخلصة والفاعلة فى دنيا الفكر والفلسفة والأدب ، والتى تضيف الرؤيا إلى إنسان العصر ، من واقع رصد وقع اقدامه فوق الدنيا المتطورة . المتشابكة الجديدة ، الذى عزل الإنسان المسلم نفسه عنها مريداً أو غير مريد .. ووجد إحساس الهزيمة هذا متنفسا فى التقوقع داخل الأطر الموروثة من العطاء الدينى ، يعطى نوعاً من التميز والإحساس الداخلى فى الانفراد بالعبادة وتكفير الآخرين ، وتأكيد الفوز بالجنة بعد هذه الحياة المهزومة التى تملأ الإنسان بالاحساس بالمهانة .. فاللجوء إلى الدين هنا يعوض ما يجده المسلم فى واقعه من انكسار لأنه يعطيه فى داخله إحساسا بالتميز والنصر على عدوه فى العالم الآخر ..

وعلى الرغم من كل هذه العوامل ، فرضت المتبقيات الشعبية الموروثة نفسها على الوجود الممارس لثقافة الشعب العربى على طول تاريخه .. ولم تستطع قوة المنع والحظر والتفكير الدينى ـ فى بعض الأحيان أن تحول دون تواصل القنوات ... وإن كانت هذه القنوات ـ كما سبق أن قلنا قد مرت من مصفاة هائلة ، حولتها من مسارها الطبيعى ، إلى التحول إلى الصور التى تلائم ـ إلى أقصى حد ممكن ـ التصور الإسلامى ، ولاتتناقض فى كل الأحوال مع الأصول العقائدية الإسلامية الراسخة ..

من هنا يمكننا أن نقول إن الموروث الشعبى القولى الذى وصلنا ليس هو الأسطورة العربية القديمة أو الأسطورة البابلية أو اليمنية أو الفينيقية أو

الفرعونية القديمة ، وإنما هو هذه الأسطورة وقد صاغتها ابداعات جديدة لتتلاءم مع الروح الإسلامية ، فهى عمل تدخلت فيه الصياغة الجديدة إلى حد كبير ، ولكى نصل إلى الأصول الأصلية لهذه الموروثات يمكننا أن نقوم بالكثير من المقارنات ، وأن نعتمد على الحدس والاستنتاج ، ، والافتراضات العلمية والنقدية التى لامغنى عنها للاقتراب إلى حد ما من الروح الأصلية لهذا الموروث الشعبى القولى .. والأمر فى هذا سيان أن بحثنا عن أصول هذه الموروثات فى المنابع العربية ، أو فى المنابع القديمة عند شعوب المنطقة الإسلامية ، بل إننا سنضطر فى الكثير من الأحوال ـ إلى افتراض أن ثمة عملية مزواجة وتداخل قد تمّت فى مراحل نجهلها من تاريخ هذا الموروث الشعبى ـ بين أصوله المتعددة ، عربية كانت أو غير عربية ومن هنا أيضا يمكننا أن نقول إن المسار الطبيعى الذى سارت فيه الآداب العالمية الأخرى ، لم يكن هو المسار الذى اتخذه الأدب العربى فى تطوره من قديم وحتى اليوم، فآداب العالم كلها نبعت من المعبد القديم ، وكانت فى بداياتها الأولى والجزء القولى من الطقس الدينى ، حيث ظهر الغناء والانشاد كجزء من فروض العبادة ، وحيث ظهر التخييل وتجسيد الآلهة فى المناسبات كجزء أساسى من أداء الطقس الدينى . فخرج الشعر وخرجت الحكاية ، وخرج النص المسرحى ، كجزء ملتحم بالطقوس والعبادات ، وتبلورت فى هذه الفترة ـ الأجزاء القولية فى الشكل الذى عرفناه باسم الأسطورة بأنواعها المتعددة ، ثم غذت الأسطورة وجدان الإنسان فى مراحل تطوره بأشكال الملحمة والدراما ، والرواية والقصة ، سواء كانت كلها فى القالب الشعرى أو القالب النثرى ... ولكن الأدب العربى ولد مرتين : مرة الولادة الطبيعية التى عرفتها كل شعوب العالم ، والمرة الثانية : حين جاء الإسلام فجبّ ما قبله . ووحّد

بين شعوب المنطقة وحدة عقائدية وفكرية . متجها نحو وحدة حضارية ذات صياغة موحدة ، وفلسفة واضحة .. أماجبّه ما قبله فقد قضى على ما يخالفه فى العقيدة ، وأخضع الموروث الشعبى المرتبط بالعقائد للفكر الإسلامى بحيث ساير المفهوم الإسلامى لعلاقة الإنسان بالله ، وعلاقته بالقوى المتحكمة فيه سواء منها قوى الطبيعة المحيطة به ، أو القوى الطبيعية التى يحس بآثارها دون أن يلمس وجودها الفعلى الملموس .. أما عملية التوحيد بين شعوب المنطقة ، فقد اعتبر الإسلام نفسه وريث كل ما سبقه من عقائد ، بل ومن حضارات ... أما العقائد فقد قضى على ما يخالف التوحيد وارتضى أن يكون المكمل للرسالات . السماوية السابقة له .. مؤكدا ما جاء بها من عقائد ومصححاً ومجدداً لمسارها ، ومصححا ومؤكدا ماجاء بها من موروث فكرى ووجدانى ، ومستغلاً لما خلفته من قصص مرتبطة بالذات الجمعى للشعوب أصحاب الديانات السماوية ، وموجها هذه القصص لتخدم المعنى الكلى للعقيدة ، ولتغرس المحتوى الوجدانى والفكرى الذى جاءت هذه القصص لتؤكدة فى الكتب السماوية السابقة أو فى الموروث الدينى لأصحاب هذه الديانات من شعوب المنطقة ، موحداً فى هذا بين الجذور الوجدانية المتوارثة للشعوب فى أجزاء المنطقة .. وأما الحضارات فقد أخذ منها كل مايفيده فى بناء المدنية الجديدة الموحدة فى هذه المنطقة ، فاقتبس من الأنظمة الإدارية ماكان ينقصه ، وأضاف إلى سلاحه وصناعاته ماكان يفتقده ، ثم ترجم العلوم والآداب والفكر ، ليقف على قمة العطاءات الإنسانية حتى بدء تحمّله لعبء المضى بالحضارة الإنسانية إلى أمام ..

ومن هنا غدت الثقافة الإسلامية هى ثقافة إنسان هذه المنطقة بكل موروثه القديم وقد مرت بعد الميلاد الإسلامى فى مصفاة فكرية وفلسفية

هامة ، حملت هذه الثقافة فكر العربية وعقيدة الإسلام . ومن هذا المنطلق تكون النظرة إلى المنطوق القولى الشعبى ، وتكون النظرة إلى الموروث الشعبى بعامة وخاصة مايتعلق بالفنون والآداب بعامة ، ومايتصل منها بالبقايا المعبدية ، أو الفنون التى ولدت عند الشعوب الأخرى فى حضن المعبد،وارتبطت بعكس موقف الإنسان من قضايا القدر ، وعلاقته بالقوى المتحكمة فيه خضوعا أو تمرداً ، وعلى رأسها الفن المسرحى ، كنص قولى ، وكحركة مسرحية أيضا ..

القسم الأول

الموروث الشعبى

نحن وقد حددنا لأنفسنا مانقصده بمصطلح الموروث الشعبى ، نعود لنسأل أنفسنا عما نريده من هذا الموروث فى إطار المسرح .. فالمسرح من الأشكال الأدبية التى لم يعرفها أدبنا بصفة رسمية إلا بعد الاحتكاك المباشر بالحضارة الغربية وفنونها .. ولعل هذا يبدو أكثر صدقا فيما يتعلق بالنص المسرحى منه بالمحفل المسرحى نفسه .. فأدبنا لم يعرف هذا الشكل من أشكال التعبير الأدبى قبل النماذج المترجمة ، ثم المحتذاة ، ثم الأصلية من الأعمال المسرحية التى عرفتها اللغة العربية ، والأدب العربى الحديث ـ وأيا كان الأمر فى الرواية والقصة ، ومازال خلاف كبير ، هل هما وليدا التقاء بحضارة الغرب ، أم هما استمرار لعطاء عربى قديم ـ إلا أن الأمر الذى لاشك فيه ان الشكل المسرحى جديد على الأدب العربى بلا مجاملة ولا مراء . ونحن نعنى بالشكل المسرحى فى الكتابة الأدبية ، هذا الأدب الدرامى الذى يحاول من خلال الشخصيات والمواقف أن يحدد موقفا للإنسان فى صراعه مع القدر ، ومع القوى المحيطة به من معالم الوجود المعروف وغير المعروف، ومن معالم الرؤى الحالمة للإنسان . وما يخلصه من قيد الوجود المادى ، سواء أكان هذا الوجود مرتبطا بقيد المكان أم بقيد الزمان على السواء ـ وأيا

كان الشكل الذى أخذه الحوار فى الموروث العربى ، فهو مجرد حوار فى مشهد ، لا يرقى إلى درجة الحوار فى قضية ، أو الحوار فى صلب مواجهة فكرية ما ..

لم يفهم المترجمون العرب قضايا أرسطو فى المسرح ـ فقد أسموا الدراما الهجاء ، وأسموا الكوميديا المدح .. ولم يفهموا وظيفة خلقية وإنسانية خلف هذا المعنى النفعى للوجود المسرحى عند ارسطو حين ترجمته وحين نقل قضاياه إلى العربية . ومن هنا ، ظل المنطوق الأرسطى غير مفهوم عند العرب إلى فترة طويلة من زمن .. كما ظل المعنى الأرسطى حول الدراما والكوميديا ترجمة سطحية مضحكة عند الدارسين العرب ـ الذين لم يجدوا فى هذه المصطلحات مايشكل عندهم ولا فى أدبهم مصداقات تصلح للبحث والمقارنة .. إلا أن هذا الاغفال الساذج للمنطوق الأرسطى شىء ، والوجود الفعلى الطبيعى والسليم للعطاءات العربية الفنية المنسجمة مع المقولات الأرسطية شىء آخر . وإذا كانت هذه المقولات الأرسطية قد أشتقت أصلا من الاحتفالات المعبدية ، وما كان يقدم فى هذه الاحتفالات من نصوص دينية تخيل أو تمثل المعركة الأبدية بين إله الخير وإله الشر ، وهزيمة إله الخير أمام وحشية وطغيان إله الشر فى التراجيديا ، ونصوص دينية تخيل أو تمثل إشراق الحياة وسيطرة الخصب وإلهه على الوجود فى أعياد الحصاد فى الكوميديا . فإن العرب لاشك على اختلاف تراثهم الدينى قد عرفوا هذه الطقوس وزاولوها كغيرهم من الشعوب . فالديانات القديمة تتشابه فى آلهتها وفى رموز هذه الآلهة .. كما تتشابه ـ فى غالب الأحيان ـ فى الطقوس المعبدية الاحتفالية المصاحبة لفصول الانقلاب .. وكثير من الطقوس المعبدية والفينيقية والفرعونية قد حفظتها لنا أوراق البردى والنقوش وفوق

القبور ، وبعض ما أمكن استخلاصه فى الحفريات من نصوص منقوشة على الحجر أو الجلود أو الفخار . وهى تكشف أنه رغم اختلاف أسماء الآلـهة إلا أن الرموز التى تمثلها هذه الآلهة متشابهة بالفعل .. ولعل تشابه الرمز فى كل من « بعل » البابلى الملقب بالسيد عند الكنعانيين « وهبل » القرشى القديم و « ايل » الليصقى « اوكرولوموس » ، و « يعلو » المعروف فى سيناء و « رع » المصرى القديم و « بيل » عند الارامبين ، تؤكد هذا التقارب فى الرمز، فكل هذه أسماء لر ب الأرباب أو سيد الآلهة « أتدعون بعلاً وتذرون أحسن الخالقين » صدق الله العظيم .. كما تقف رموز بنات الآلهة فى الديانات السومرية القديمة لتشابه فى رموزها بنات الآلهة الفينيقية ، وبنات الآلهة الفرعونية ، وبنات هبل « الّلات والعزى » « مناة » ، وتتشابه فى الرمز كل من عتر والعزى وايزا .. إلى آخر هذه الاتفاقات الكثيرة فى الرموز مع التشابه فى الأسماء ، والتشابه أيضا فى طقوس التقرب وتقديم القرابين ، والاحتفال بالأعياد ، ومصاحبة الطقس الدينى للدفن وتنصيب الملوك .. فالميراث الأسطورى العربى القديم يحمل كل العوامل التى خلقت الوجود الدرامى للأدب المسرحى عند اليونان ، والتى استطاع أرسطو أن يحدد مقولاته الدرامية على أسس متطورة منها . والسؤال الذى يثور هو ، هل خلت الموروثات الشعبية القولية العربية تماما من الدراما ؟.. وإذا كانت توجد آثار درامية فإلى أى حد ظل ارتباطها بالمعنى المعبدى القديم ؟ وإلى أى حد وصلت فى تطورها الفنى ؟ ثم لماذا لم تظهر متكاملة بموروث مسرحى قولى عربى ..؟

وفى نفس الوقت هل الاحتفال على شكل خشبة المسرح ، شيئا يمكن أن يغيب عن أشكال الاحتفالات الأخرى سواء على مستوى العامة ، أو على

مستوى الخاصة الذى يتحلقون حول مكان ما لمشاهدة عرض يقدم فى هذه المساحة المحدودة ، أيا كان الشكل الذى ستظهر فيه هذه المساحة ، وأيا كان الغرض من هذا الاحتفال ؟ فالتحلق حول الراوى أو المتحدث أو المخبر بخبر جديد ، ظاهرة اجتماعية عضوية ، تنشأ كفعل اجتماعى عادى ما كان هناك مجتمع ، وما كان هناك فصول ، تتحكم فى رغبات هذا المجتمع وفى سلوكه .. وكتب الأدب وكتب التاريخ تحكى لنا الكثير عن حلقات السمر فى المضارب وفى المراعى ، وفى مجالس السمر فى المدن والدساكر حول الغدران فى النهار ، وحول راكية النار فى الليل ، وتنقل لنا معلقة امرئ القيس صورة للقاءات البهجة والتحلق حول النار التى تشوى فوقها اللحوم ، والتقاذف بقطع اللحم فى مرح الشباب وانطلاقه .. ويحفل الشعر وخاصة فى أوائل العصر الأموى بوصف المجالس والمسامرات ، ومطارحة الشعر والحكايات .. ويخصص معاوية بن أبى سفيان جزءًا من وقته للمسامرة والمنادمة والاستماع إلى حكايات الاقدميين .. كما أن الأسواق الأدبية ومنها « عكاظ » أشهر من أن تغفل فى هذا المقام .. إلا أن هذا كله شىء ، ووجود الشكل المتكامل ـ الذى يحدد للنضارة مكانا ولأصحاب العرض مكانا يتحركون فيه ، فى عمل يقدم إلى الجمهور فيما يشكل العرض المسرحى ، يحتاج إلى تطور خاص فى نوع العرض ، ونوعية أصحابه ومقدميه ، كما يحتاج إلى تطور خاص فى مهمة وظيفة العرض ودوره الاجتماعى والثقافى عند المجتمع بعامة ـ شىء آخر وشكل العرض المسرحى نشأ فى المعبد تماما كما نشأت بدايات النص المسرحى .. فالكهنة يقدمون طقوسهم أمام المتعبدون الذين قد يشاركون فى الإنشاد والغناء الدينى ، ولكن صلب الطقس المعبدى نفسه، يقوم به من يختارهم الكهنة فى مناسبة أثر مناسبة ، مستعينين بالأقنعة

والملابس والإضاءة والديكور ، فى أشكال بدائية ذات وظيفة رئيسية فى إضفاء القداسة على الطقس التخيلى الذى يمارس كعمل دينى يراد ارضاء الآلهة بتمثيل صراعهم وتجسيد آلامهم فى محاربة آلهة الشر ، ويعيد من جديد تشكيل الرموز التى تصور فصول الإنقلاب ، أو استجلاب المطر ، أو رفع الجفاف ، أو استرضاء الآلهة ليفيض النهر ، ويثمر الزرع والضرع معا .. والملامح السحرية والغموض تزيد من اضفاء نوع من الابهام على الرموز المقدسة ، مما يزيد من تعقد الطقوس والإيهام ، واستعمال الأدوات المساعدة التى تومئ إلى الشخصيات وتلفها فى إطار من الابهار الذى يعتمد على أدوات المسرح كل الاعتماد .. وانقطاع دور المعبد فى الحياة العربية قد حطم التسلسل الطبيعى الذى كان من المفروض أن يمر به هذا الطقس المعبدى ليتحول الأداء والشكل المسرحى فيه من وظيفته الدينية البحتة ، إلى وظيفة اجتماعية وفنية متطورة شبيهة بما تم لدى الشعوب الأخرى . والانقطاع هنا حاسم ولا تردد فيه ، فكل ماهو طقس وثنى انتهت آثاره ودرست مبانيه، وانمحت معالمه ، وهو إن أفلت فى بعض النقوش والبرديات القديمة فى حالات نادرة ، لا يعطينا صورة واضحة لمراحل التطور أو الانتقال من العرض المعبدى الخالص إلى العرض المسرحى العام ، وحتى هذا لم يتم إلا لبعض إشارات من متبقيات العبادات السومرية والفينيقية والمصرية القديمة .. أما بالنسبة للموروث الجزيرى فالأمر شديد الغموض والخفاء ، إذ أن عملية الإزالة تمت كاملة وبطريقة حاسمة دون بقايا صالحة حتى للتعرف على طبيعة العرض الدينى نفسه ، لا عن طبيعة تطوره أو تحوله من رسالة إلى رسالة ، ومن وظيفة إلى وظيفة .. وكل مالدينا أصداء لمناسبات محلية تبدو فى ظاهرها خارج إطار الدين وإن كانت الدراسة المتأنية

تستطيع ـ بصعوبة شديدة أن تربطها ببقايا السحر والمعتقدات المترسبة من بقايا الأديان القديمة ... ومع هذا فهى لا ترتبط بالشكل المسرحى بصورة واضحة .

غير أن بعض السير الشعبية وبعض الحكايات العربية القديمة تقدم لنا صورا لمحافل التسلية والطرب وألوانه ، يقوم بالعرض فيها محترفون مما يشى بأن فكرة الخشبة المسرحية ـ وإن تخلصت تماما من الارتباط بالدين، ظلت وسيلة من وسائل تقديم العروض الفنية ، أو شبه الفنية ، ومن هذه الاشارات يمكنُ لنا أن نكوّن سلسلة مترابطة من وجود لفكرة العرض المسرحى بشكل أو بآخر ، وان كنا لا نستطيع أن نحدد له تسلسله التاريخى ابتداء من المعابد المجدولة من الحَلْفاء وهى نواة المعبد القديم إلى أشكال المعابد المتعددة المنتشرة فى المنطقة وصولا إلى بيوت النار ، وبيوت القرابين ، ثم إلى « الاخشف » أو « الغبغب » ثم « الكعبة » مجمع الأصنام العربية القديمة قبل الإسلام .

الفصـل الأول

ملامح دراميـة فى الموروث الشعبى

١ـ القـول

يرتكز الموروث الشعبى العربى القولى على ما حفظته لنا ذاكرة الحفظة ، ثم دونته كتب الأخبار من ثروة شعرية ضخمة ، وعلى ماحفظته لنا ذاكرة الحفظة ودونته كتب الأخبار والتفاسير والأدب من حكايات وأخبار وقصص تقصر حينا لاتزيد عن سطور ، وتطول حينا حتى تصل إلى حدود الملاحم .. وسنلاحظ أن هذه الأخبار والقصص قد رصفت فى جانبها الأكثر بمقطوعات الشعر ، أو شواهده دلالة على ما جاء بالخبر أو القصة من حدث ، إما لتأكيد صدى الحدث ، وإما لإضفاء المعنى الوجدانى على دلالات الحدث القصصى نفسه .

والواقع أن الحصيلة الفنية الرئيسية للعرب فى موروثهم اقتصرت على فنون القول هذه ، وعلى ما قد تؤدى إليه هذه الفنون القولية من نشاطات فنية أخرى تابعة ومكملة .. وقد نتج هذا عن عاملين هامين : الأول هو موقف الإسلام من الفنون التشكيلية كالنحت والرسم ونهيه عنها نهيا كليا،

وكذلك الأمر بالنسبة للفنون الترفيهية كالرقص والغناء التى كانت أشياء مكروهة تصرف الإنسان عن العبادة والتدين ، ويقول « فوميون باورز » فى كتابه المسرح فى الشرق وقد جاءت الغزوات الإسلامية فى القرن الثانى عشر حتى القرن الخامس عشر فشلّت معظم النشاط الفنى الهندى ثم يقول «وقد نفذ الغزاة المسلمون إلى داخل الأماكن الهندية المقدسة ، وعندما يزور الإنسان اليوم هذه المعابد المهجورة ، يرى صفوفا متراصة من التماثيل المقطوعة الرءوس ، أو الكوّات التى انتزعت من داخلها الصور والقيت إلى الخارج . وقد حرمت تعاليم القرآن الفنون التصويرية ، وعانت من ذلك فنون الرقص والدراما » .. ثم يقول : وكان المسلمون يعتبرون الفن الذى يصور الآلهة ، أو يستخدم بعضا من الطقوس الدينية عملا من أعمال الكفر، أما الفن باعتباره عملاً دنيوياً فإنهم كانوا يعتبرونه شيئاً منافيا للأخلاق وفيه انتهاك لقواعد السلوك ، وإذا استثنينا فنون العمارة والموسيقى البحتة ، ما عدا فن التصوير ، نجد أن الحكم الإسلامى فى بلاد الهند كان خانقاً للفنون من ناحيتها الجمالية ... »

وما حدث فى الهند تكرر حدوثه فى الأقطار الأخرى التى دخلها الإسلام ، ويحدثنا ابن تغرى بردى فى الجزء الأول من النجوم الزاهرة عن حوادث سنة ١٠٢ هـ فى ولاية حنظلة بن صفوان على مصر ، فيقول : « ثم ورد عليه كتاب الخليفة ابن يزيد بن عبد الملك بن مروان بكسر الأصنام والتماثيل ، فكسرت كلها ، ومحيت التماثيل من ديار مصر فى أيامه .. » ويحكى المسعودى حكايات كثيرة عن هدم المعابد والمقابر ونبشها بحثا عن الكنوز المخبوءة ، ومنها بعض الأهرامات .. كما يحكى ابن تغرى بردى عن من اعملوا الجهاد فى كسر الأصنام والتماثيل فى مصر .. والواقع أن هذا كان

موقفا قاطعا لا جدال فيه ، ويحكى ابن هشام فى الجزء الثانى من « السيرة النبوية » فيقول : « حدثنى أهل العلم ، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم دخل البيت يوم الفتح ، فرأى فيه صور الملائكة وغيرهم ، فرأى إبراهيم عليه السلام مصوًّرا فى يده الازلام يستقسم بها ، فقال : قاتلهم الله، جعلوا شخينا يستقسم بالأزلام ، ما شأن إبراهيم بالأزلام .. ثم أمر بتلك الصور كلها فطمست .. » هذا عن الصور فى الكعبة أما عن الأصنام فيحكى ابن هشام فى حكاية نسبها إلى ابن عباس قال : « دخل رسول الله صلى الله عليه وسلم مكة يوم الفتح على راحلته . فطاف عليها .. وحول البيت أصنام مشددة بالرصاص . فجعل النبى صلى الله عليه وسلم يشير بقضيب فى يده إلى الأصنام ، ويقول : (جاء الحق وزهق الباطل ، إن الباطل كان زهوقا) . فما أشار إلى صنم منها فى وجهه إلا وقع لقفاه ، ولا أشار إلى قفاه إلا وقع لوجهه ، حتى مابقى منها صنم إلا وقع .. » .. ويحكى ابن اسحق أسماء الأصنام فى الجزيرة ، ويحكى ابن هشام أسماء من هدمها فيقول ابن اسحق : « وكانت مناة للأوس والخزرج من دان بدينهم من أهل يثرب» ويقول ابن هشام : فبعث رسول الله صلى عليه وسلم إليها أبا سفيان بن حرب فهدمها ، ويقال على بن أبى طالب ، ويقول ابن اسحق : « وكان ذو الخصلة لدوس وخثم بجيلة ومن كان ببلا دهم من العرب » .. فيقول ابن هشام : « فبعث إليه رسول الله صلى الله عليه وسلم جرير بن عبد الله اليجلى فهدمه « .. ويقول ابن اسحق « وكانت فلس لطئ ومن يليها بجبال طئ » فيقول ابن هشام : « فحدثنى بعض أهل العلم ان رسول الله صلى الله عليه وسلم بعث إليها على بن أبى طالب فهدمها ، فوجد فيها سيفين يقال لاحداهما الرسوب والآخر المخذم ، فاتى بهما رسول الله صلى الله عليه

وسلم، فوهبهما له ، فهما سيفا على بن ابى طالب .

ولا شك ان هذا الموقف الحاد يعنى انه لا موقف وسط ، لا أصنام ، ولا صور وبالتالى لا مجال للعطاءات القولية المرتبطة بهما بشكل أو آخر .

والعامل الثانى لسيادة الفن القولى على كل الموروث العربى الفنى هو أن الإسلام وضع الكلمة فى موضع التكريم ، والكلمة الأولى التى نزلت من القرآن الكريم كانت امراً للرسول باستعمال الكلمة .. إذ جاء الأمر (اقرأ) فى سورة العلق ، وهى أول ما نزل من القرآن الكريم واضحا وصريحا فى أن البشرية تدخل بهذا الأمر فى عصر المعنى الذى تجسده الكلمات .. فتقول السورة : « اقرأ باسم ربك الذى خلق ، خلق الإنسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم ، الذى علم بالقلم ، علم الإنسان مالم يعلم ..» .

فربط القراءة بالخلق والتذكره بأن خلق الإنسان تم من علق ،ايقاظ للذهن الإنسانى إلى أنه وان خلق من هذه المادة الجامدة التى لاتعى ،إنما خلق ليقرأ ، وبالتالى ليفكر .. وخالقه هو (ربك الاكرم الذى علم بالقلم) هو الاكرم لأنه كرم الإنسان حين منحه العقل ومنحه العلم ، ليتعلم مالم يكن يعلمه بواسطة ما دونه القلم من معرفة .. فالأمر بالقراءة يصاحبه معنى العلم ومعنى المعرفة ،ويصاحبه ايضا التنبيه إلى أن هذا الجزء من الإنسان كرمه الله حين منحه اياه ، وهو المخلوق من المادة التى لا تعقل ولا تعلم ، هذا الجزء هو القادر على القراءة وعلى الفهم ، وهو القادر على أن يجعله يعرف مقدار كرم الله ، وأنه الأكرم الذى علم بالقلم .. ويمكننا هنا أن نقول إن « القول » مقروءًا ومعلوما هو مفتاح الجزء الأكرم من الإنسان .. وبالتالى فالإسلام قد ارتبط منذ كلماته الأولى بالعطاء القولى ، أو بالموروث المعرفى الذى تنقله الكلمات مقرءوة ومكتوبة على السواء .. وهذا القرآن إنما

يجىء بهذه المعرفة التى يُعلمها الله للإنسان الذى لم يكن يعلم ... والقرآن إلى جوار مايحمل من تشريع وأصوليات ، يحمل المعرفة بما كان من أمر العالم ، ومن أمر الإنسان فى صراعه من أجل الخير وانتصاره على كلمة الشر والكفر .. فهو نهاية المطاف لأنه يكرم عقل الإنسان الذى وصل إلى المرتبة التى تحتم عليه الاقرار بوحدانية الخالق فلا يشرك به أحدا ، ولا يشرك به شيئا من مخلوقاته ورموز قوته ووجوده .. ولا يجسده بما يحد من وجوده الذى هو كل الوجود ، ولا يحدده بشكل من الأشكال إذ هو المجرد والمطلق الذى لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد .. العقل فى سموه هو الذى يستطيع ان يتخطى رحلة التجسيد بالصورة أو التمثال لتقريب فكرة الألوهية ، والعقل فى سموه هو الذى يستطيع أن يجرد الله من الصفات ليكون هو كل الصفات .. ووصول العقل الإنسانى إلى هذه المرحلة تكريم للعقل الإنسانى ، وتكريم للإنسان .. ومن هنا جاءت هذه الرسالة ليقرأها الإنسان وليتعلم من جديد يعنى وجوده فى إطار هذا الكون ، ومعنى ما سلف من تاريخه عبر البدايات الأولى وحتى نزول الكلمة التى تحمل العلم الفصل . فيُعلم بالقلم ، مالم يكن يعلم من كل موروثه وتراثه القولى على السواء . وهذا يعنى أيضا الدعوة إلى تخليص الكلمة من عطائها السحرى القديم لتكتسب العطاء القرآنى الجديد .. ونقف عند هذه النقطة هنا لنعود إليها بعد قليل .. إذ أن الكثير من علماء الإسلاميات حدد موقف القرآن من الكلمة بأنه دخول إلى العرب فى مجال تفوقهم الفنى وهو يقوم على فن الكلمة ، واقناعهم بالمعجزة القرآنية حيث هى اعجاز قولى يتفوق على كل موروثهم ، وهو بهذا وحى من السماء لايقدر عليه بشرى ، و ما يحمله رسالة السماء ، وليست رسالة بشرى .. وهذا يعنى أن الإعجاز يكمن فى الكلمة واستعمالها

أولا قبل كل شيء ، ثم يأتي بعد هذا الإيمان بمحتوى الكلمة وموضوعها .. ثم نضيف المعنى الثالث والهام وهو أن الكلمة تخلص من قدراتها السحرية القديمة ، لتتحمل قدرات قرآنية جديدة يعلمها الله الأكبر لعبيده (الذى علم بالقلم ، علم الإنسان مالم يعلم) ..

والعرب قد عرفوا الكلمة ذات الجرس والا يقاع بصور متعددة لعل اكملها وأوفاها هو شكل القصيد العربى . كما عرفوا الكلمة ذات المحتوى الذى يضم إلى جوار الجرس والايقاع ، الموضوع المستفاد من الخبرة الإنسانية ، لعل أكملها وأوفاها هو شكل المثل العربى وأبيات الحكمة .. ولكنهم عرفوا فى كل منها الكلمة ذات الوجود المنفرد ، والتى هى أيا كان استعمالها طاقة لها وزنها ، ولها سرّها .. ومن الواضح أننا نعنى هنا الكلمة الخاصة التى تحمل من الدلائل والمعانى ما لاتحمله الكلمة المستعملة فى الحياة اليومية ، أى الكلمة التى تسوق خبرة وتجربة ، وتعبّر عن مكنون ومستور داخل العقل أو داخل النفس على السواء .. وهذه الكلمة لا تأتى من فراغ وإنما هى تأتى محملة بكل التجارب السابقة التى مرت بها فى استعمالاتها المتعددة ، تأتى وقد حفلت بالرموز والايحاءات والدلالات ، تأتى وهى تشير إلى أشياء معروفة ، وتشير أيضا إلى أشياء مبهمة استنتجها الضمير الإنسانى ، وطوت هى حروفها على سره ، وعلى تراكمات متعددة فى هذا السر .. ومن هنا تحدثوا عن اللفظ الشعرى ، واللفظ غير الشعرى ومن هنا تحدثوا عن أسرار الكلمات .. فالكلمة المستعملة فى الموروث القولى الفنى ارتبطت منذ البدء بمعنى التفوق على القدرة الإنسانية العادية ، وبلغ احساس العربى بهذا المعنى الحد الذى جعله يرفض أن يعتبر قائل الكلمة هو مصدرها الحقيقى ، بل اعتبره مجرد وسيط ينقل هذه

الكلمات إلى الناس ، فهى بتركيبها وجرسها وظلالها وأسرارها أعلى من قدرة الإنسان . والشاعر له رئى من الجان يوحى له بكلماته وأشعاره ، وعرف العرب هؤلاء الجان بأسماء يربطون بينها وبين أسماء الشعراء ، فلكل شاعر جنى يضع الكلمات على لسانه ، وينظمها له بنظمها الشعرى .. وهناك بيت شعرى مشهور يقول فيه الشاعر مفاخرا باقى الشعراء :

أنى وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

وعرف العرب وادى عبقر أو وادى الجن حيث يجتمع الجان من أصحاب الكلمة الشعرية التى يلقونها إلقاء إلى الشعراء .. وذكروا حكايات كثيرة عن شعراء لم ينطقوا بكلمة شعرية واحدة حتى ارتبط بجنى فقالوا الشعر فى عمر متأخر .. وارتباط الجن بالشعر هنا ارتباط سحرى قديم ، وقد ربطت العبادات القديمة بين الخلق وإله الكلمة ، كما ربطت أيضا بين إله الخصب وإله الكلمة كما ربطت مرة ثالثة بين إله الحكمة وإله الكلمة .. نيماخوس هو إله الخصب وهو إله الشعر ، واوزير هو إله الغناء وهو إله الخصب والزراعة ، وتوت هو إله الحكمة وهو إله الكلمة فى وقت واحد .. وارتباط الكلمة بآلهة لها هذه الرموز المزدوجة يخلق لها نوعا من القداسة ، فكل من هذه الآلهة التى ذكرناها تحتل مكانا بارزا عند الشعوب التى آمنت بها فأعطتها مكان الصدارة بين الآلهة الأخرى .. وتدور أساطير كثيرة حول سر الكلمة والحصول عليها ، أو الاسم الأعظم الذى لا يعرفه إلا الإله الأكبر ، والذى يخترق بالنسبة للآلهة العاديين حاجز الامكان المحدود إلى الامكان المطلق .. ففى أسطورة ايزيس ،.. تقتل ست ابنها حورس ، وتحاول أن تستعطف كبير الآلهة رع ليعيده إلى الحياة ، ولكنه يأبى أن يمنحه الحياة من جديد ، فتحتال ايزا أو ايزيس حتى تسكر رع وتحصل منه على سر

الكلمة ، بواسطتها تعيد حورس إلى الحياة لينتقم من عدوه وقاتل ابيه ست أو تيفون .. وفى الأساطير العربية حكاية شبيهة تدور حول سحرها روت وماروت وماروث .. فعندما اشتد فساد أهل بابل ، ضجت الملائكة بالشكوى من فُجر أهل الأرض وخطيئتهم فطلب الله منهم أن يختاروا ملكين ينزلان إلى الأرض لإصلاح فساد أهل الأرض ، ويتطوع هاروت وماروت ، فينزلان إلى بابل يحاولان اصلاح أهلها طوال النهار فاذا ما جن الليل نطقا بالاسم الأعظم فارتفعا إلى السماء ، ليعودا مرة أخرى عند مطلع النهار الجديد .. وكانت الزهرة أشد أهل بابل فتنة وجمالا .. وكانت قد نالت كل ما تمنت من متع ومال وجاه ، إلا أنها اشتاقت إلى أن تبلغ مالم يبلغه أحد من أهل الأرض جميعا ، وذلك أن تصعد إلى السماء لتفتن أهلها كما فتنت أهل الأرض . فتحتال على الملكين بفتنتها وخمر بابل إلى أن يخبراها بالاسم الأعظم ، فتنطق به وتصعد إلى السماء عند الفجر ، ويغضب الله فيصعقها حجرا يظل معلقا بين السماء والأرض يشع ضوؤه عند الصباح ، وهى نجمة الزهرة ربة الفتنة والغواية ، بينما يخير الملكين بين عذاب الآخرة الباقى أبداً ، وعذاب الدنيا يقضيانه حتى يوم القيامة ، فيختار الملكان عذاب الدنيا ، فيتحولان إلى صنمين يعلمان من كفر من الناس السحر الأسود إلى يوم القيامة ، ويزدادان إحساسا بالاثم والخطيئة ، وهما هاروت وماروت صاحبا السحر ببابل ... والعوام يقولون إن أسماء الله الحسنى ٩٩ اسما فقط لأن الاسم المائة هو الاسم الأعظم ، وهو سر قدس لا يعرفه أحد . وأنهم يقسمون به فى قولهم باسم الله الرحمن الرحيم ، فالله الرحمن الرحيم له اسم مقدس يصدرونه فى أعمالهم ، ويبدأون به كل فعل ، ويقسمون به أمام كل خطر ، ولعل هذا المعتقد من المترسبات الموروثة القديمة .. ولم

يقتصر الأمر على قدسية الاسم الأعظم عند الموروث الشعبى ، إذ امتلأت الحكايات الشعبية القديمة بالنصب المطلسمة بالأسماء فتنعقد عندها الرياح الهوج ، وتمر المراكب بسلام كما فى حكاية ذى القرنين وعبوره بجيشه بحر الظلمات ، أو النصب الذى أقامه فرعون مصر فأباد جميع اليهود الذين حاولوا العودة بعد طردهم إذ صعقهم الصنم الذى أقامه فى مواجهة المشرق وحصنه بالأسماء المطلسمة .. فالكلمة إذن لها سرها الذى هو عمل من أعمال الحكمة والسحر .. وقد زاد عمق هذا المعنى فى الموروث العربى إن العرب ربطوا بين آلهتهم وبين الجان .. فالجان هم الذين يحملون رسالة الآلهة إليهم ، والكهان هم الذين ينقلون هذه الرسائل إلى البشر فى اسجاعهم ، بحيث ارتبط السجع ، أو الكلام القصير الموقع ، بالكهانة . ولم يرد فى كتب الأصنام شىء من حديث الكهان إلا مسجوعا باعتباره كلاما فوق كلام البشر نقله الكهنة فيما اخبرت به الآلهة من حديث مسجوع على ألسنة الجان .. وإلى هؤلاء يشير القرآن الكريم فى سورة الجن الآيات ٦ ,٧ فى قوله « وأنه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقا ، وأنهم ظنوا كما ظننتم أن لن يبعث الله أحدا » .. فالمقاومة لكلمات الله وآى القرآن إنما جاءت من هؤلاء الرجال من الإنس الذين يعوذون برجال من الجن فيزيدونهم كفراً وضلالا .. وفى نفس الوقت استعمل القرآن الكريم الدلالة العكسية ، إذ جعل الا يمان نفر من الجن بالقرآن دليلا على فهمهم لإعجازه القولى . وفهمهم لبيانه الذى لا يكذبه من يعرف قدره ، وفى الآية الأولى والثانية من سورة الجن يقول تعالى : « قل أوحى إلىَّ أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنَّا سمعنا قرآنا عجبا ، يهدى إلى الرشد ، فآمنا به ، ولن نشرك بربنا أحدا .. » ثم يتطور الأمر إلى تحديهم أن يستطيعوا قول مثله ، فيقول

فى الآية ٨٨ من سورة الإسراء « قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا . » .. والقضية الهامة جدا ، والتى تقف بنا على حافة التأكيد من قدسية الكلمة هى أن الجن يسترقون السمع على كلام الله ، ويفهمونه ، ويعرفون قدره وقدسيته فالى جوار الآيات الأولى والثانية من سورة الجن ، يقول القرآن الكريم فى سورة الأحقاف فى الآيات ٢٩ ، ٣٠ : «وإذ صرفنا إليك نفرا من الجن يستمعون القرآن فلما حضروه قالوا أنصتوا ، فلما قضى ولوا إلى قومهم منذرين ، قالوا ياقومنا إنا سمعنا كتابا أنزل من بعد موسى مصدقا لما بين يديه يهدى إلى الحق وإلى طريق مستقيم » .. ومن هنا كان لابد من نفى القداسة عن كلام الجن .. تلك القداسة التى غدت جزءًا من الموروث الشعبى العربى حول الكلمة نفسها ، كان لابد أن تزول هذه القداسة المبهمة حول كلام الكهان والشعراء ، لتصبح القداسة شيئا لايجوز ولا يصح إلا حول كلمة السماء الصحيحة ، أى حول القرآن الكريم نفسه .. ومن هنا جاء القول الواضح الذى لايدع مجالا للشك فى الآيات ٢٢١ ومابعدها من سورة الشعراء حيث تقول : « هل أنبئكم على من تنزل الشياطين ، تنزل على كل أفاك أثيم ، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون ، والشعراء يتبعهم الغاوون » .. وفى نفس هذه السورة فى الآيات ٢١٠ و٢١١ يقول القرآن الكريم : « وما تنزلت به الشياطين ، وما ينبغى لهم وما يستطيعون » وهذه المقولة القاطعة تضع حدا فاصلا بين قداسة كلمات القرآن ،وبين ما يملأ الموروث الشعبى من إحساس بالقداسة للكلمة عامة ، تلك القداسة التى ارتبطت بالكهانة وبالسحر وبالشعر .. وقد حاور الكفار النبى بنسبة كلامه إلى هذه المصادر ، فإن كان لكلامه وقع يبهر ومعنى يخطف القلوب والآذان ، فلانه ينتسب

إلى هذه المصادر المجهولة والمبهمة والتى أسندوا إليها مافى الكلمة من سحر وجاذبية وفتنة ، ومن هنا كان جدل القرآن الكريم معهم فى نفس هذه الصفات عن النبى وعن القرآن .. وفى الآية ٤ من سورة الأنبياء يقول تعالى : « بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون » فسحر الكلمات مصادرها معروفة عندهم ، هى هذه المصادر الغامضة التى ترتبط بالحلم أو الشعر أو الكهانة .. وهم يريدون شيئا معجزا ماديا ، لايرتبط بهذه المصادر التى ثبت فى ضميرهم الجمعى أنها ترتبط بالجن وإيحاء الشياطين .وفى نفس السورة فى الآية الثانية منها قول القرآن الكريم مبينا موقفهم هذا : « لاهية قلوبهم وأسروا النجوى الذين ظلموا هل هذا إلا بشر مثلكم أفتأتون السحر وأنتم تبصرون » .. وفى سورة الصافات الآيات ٣٥ و٣٦ قوله تعالى ٠ « إنّهم كانوا إذا قيل لهم لا إله إلا الله يستكبرون ويقولون أئِنّـا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون » .. فالربط فى أذهان العرب قائم إذن بين السحر والشعر والجنون والحلم والكهانة كمصدر للقول الفنى « ويقول القرآن فى سورة يس الآية ٦٩ : « وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » .. ويقول فى سورة الحاقة الآيات ٤٠ و٤١ و٤٢ : « إنه لقول رسول كريم ، وما هو بقول شاعر قليلا ماتؤمنون ، ولا بقول كاهن قليلا ماتذكرون .. » وتصل قمة تأكيد القرآن الكريم على هذا المعنى فى خطابه للرسول فى سورة الطور فى الآيات ٢٩ و٣٠ فيقول : « فذكر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولامجنون ، أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون » .. ونعود إلى ما وقفنا عنده سابقا لنقول إن الكلمة العربية امتلأت بهذا الموروث الشعبى المترسب فيها من عطاءات الأحلام والسحرة والجن والشعر ، أى من عطاءات الكلمة المستعملة استعمالا أدبيا

لخدمة صرف أواخر ، ولكنها آخر الكلمة المنحدرة من الاستعمال المعبدى القديم ، والمرتبطة بالتراكمات الفولكلورية التى أضافها الاستعمال من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة ، ولكنها ظلت محصورة فى هذا الإطار القديم . وأصبحت دلالالتها لاترتبط بالمعنى القاموسى وحده ، وإنما هى ترتبط بالدلالات الاستعمالية وما أضفته عليها من ظلال ، وما خرجت بها إليه من استعارات وكتابات . وما جسدت فيها من متبقيات الحكايات والأساطير والممارسات الشعبية القديمة المرتبطة بالدين القديم ، والمرتبطة بمصادر القول فى المعتقد الشعبى من حلم وسحر وكهانة وجن وجنون . وشعر .. وهو ماجمعته الآية الكريمة من سورة الأنبياء فى قولها : « بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون » .

٢ـ الأحلام

والأحلام ، وما فيها من رؤى مصدر غامض ، إذ تتم والإنسان فى حالة غيبوبة ، أو فى حالة من فقدان الإدراك الواعى بحقيقة مايرى ، وحقيقة ما يتخيل ، من صور وأحداث خلال حالة الحلم . وقد اهتم العرب بهذه الظاهرة ، وربطوا بينها وبين الشفافية وقد أفرد المسعودى فى الجزء الثانى من مروج الذهب حديثا مفصلا عن الحلم أو (الرؤيا) ، أورد فيه الكثير من الأقوال المتداولة حول الرؤيا إذ يقول : « وقد تنازع الناس فى الرؤيا ، والسبب الموقع لها وما هيتها ، وكيفية وقوعها ..» ثم يورد قول فريق « إن النوم هو اشتغال النفس عن الأمور الظاهرة بملاقاة حوادث باطنة فيها » .. وقول فريق آخر : « أن النفس تدرك صورة الأشياء على ضربين : أحدهما

حِس ، والآخر فكر » ويرى أن فكر الإنسان فى اليقظة يمنع الحس « حتى إذا نام فعدمت النفس الحواس كلها كانت تلك الصورة التى أخذتها من أعيان الاشياء فيها قائمة كأنها محسوسة لأن الحس بها فى أعيانها كان قبل استلابها بالفكر ضعيفا ، فلما ارتفع الحس قوى الفكر فصار يصور الأشياء كأنها محسوسة فخطر على بال النائم منها مايخطر على باله إذ أنه يقظان للشيء الذى كان أشبه ، وليس لذلك نظام ، إنما هو ما اتفق ، ولذلك يرى الإنسان أنه يطير وليس بطائر ، وإنما الطيران صورة مفردة كما تعلمها إذ غابت ، ولكن فكرته فيها تقوى حتى كأنها معاينة له ، فأما مايراه من الأشياء التى تدل على ما يريد فانما ذلك لأن النفس عالمة بالصور ، فاذا خلقت فى المنام من شوائب الأجسام أشرفت على ما ينالها ..» وهذه الآراء فى الرؤيا تجعل من الإنسان ذخيرة من الأحاسيس والصور ، تنطلق عند النوم لتعيد تركيب هذه الأحاسيس والصور فالنوم قد خلص النفس الإنسانية من كثافة الجسم والارتباط بالمادة وأتاح لها أن تتخيل وتعيد تركيب ما تخيلته ليلائم رغباتها وأهوائها .. وهى صورة أقرب إلى تفسير الفن بمعناه الدرامى منها بتفسير الأحلام .. إذ ارتفعت بالنفس إلى درجة من القدرة تتيح لها فى النوم إعادة خلق الصور وتركيبها .. وهذه الرؤية الفنية طريقة وهامة لأنها تأكيد لإدراك معنى التخيل ، وإعادة تركيب المشاهد والصور فى عالم الحلم دون عالم الحقيقة ، ويسوق المسعودى رأيا لفريق آخر يقول عن الرؤيا : « إذا بطل استعمال النفس للحواس ظاهرا لم يبطل استعمالها فى نفسها ، لم يبطل استعمالها قواها ، فتنتقل فى الأماكن تشاهد الأشخاص بالقوة الروحانية التى ليست بجسم ، لا بالقوة الجسمانية الغليظة » .. وهذا القول يتيح الفرصة أمام الإنسان لكى ينطلق بعيدا عن كل قيود المادة

والجسم ، وأن يحقق طموحه الأبدى فى قهر العوامل التى تحدد وجوده وتحد قدرته على الفعل والمعرفة .. وهو يجعل الإنسان ـ فى حالة نومه ـ قادرا على الانفصال عن محدودية الجسد فهو يخرج بعيدا عن هذا الجسد ليتحرك ويعرف ويلتقى بالقوة الروحية بالمعرفة التى لاتتيحها له امكانياته المحدودة كبشر محدود بالحركة المحكومة فى المكان والزمان .. إنه هنا قادر على كسر حاجزى المكان والزمان بمجرد نومه ، وانطلاقه ـ كقوة روحية ـ عبر الأزمنة ، وعبر الأمكنة .. فيمكن له أن يعرف ما مضى وما هو قادم ،، ويمكن له أن يلتقى بأحداث سبقت وجوده على الأرض ، كما يمكن له أن يلتقى بأحداث ستحدث بعد زوال هذا الوجود من على الأرض.. وهى فكرة من الناحية الدرامية طموحة كل الطموح .. وقد استغلتها الحكايات الشعبية أوسع استغلال ، بل ودخلت فى صلب الموروث الشعبى العربى منذ المراحل الأولى لتكون هذا الموروث . وأصبحنا نستعمل تعبير حلم الإنسان للتعبير عن طموحه ، كما استعملنا لفظ الأحلام بمعنى الأمانى .. واستعملنا اضغاث أحلام بمعنى الطموحات الفاشلة ، أو الأمانى الكاذبة التى قد لاتتحقق لصعوبتها .. وإذا كانت الكهانة لا يختص بها سوى الكهان ، كما أن الشعر لايتاح إلا لهؤلاء الذين ارتبطوا بالجن يوحون لهم بالكلام ، وكان الجنون قاصرًا على فئة من الناس مسّتهم الشياطين فعاشوا بين عالمى الواقع والوهم ، فان الأحلام على عكس كل هؤلاء متاحة لكل إنسان ، دون ارتباط بمركز اجتماعى ، أو وضع يجعله قادرا على القول والتعبير .. ومن هنا كان لابد من وجود المعبر أو المفسر الذى يؤول له معنى مارآه ، لأنه بنفسه غير قادر على هذا الأمر لأنه يجهل معنى الرمز الذى يقف خلف الصور التى يراها فى رؤياه .. ومن هنا ظهر العرافون ، وحظوا بمكانة كبيرة

عند العرب ، يذكر منهم المسعودى « الأبلق الأسدى ، والأجلح الزهرى ، وعروة بن زيد الأسدى ، ورياح بن كحلة عراف اليمامة » .. والعراف وإن كان قادراً على تفسير رموز الأحلام إلا أنه كما يقول المسعودى (دون الكاهن) ، فالكاهن هو صاحب القدرة على تفسير الأحلام وتعبير الرؤيا .. وقد ألف المؤلفون الكتب العديدة فى تعبير الرؤيا وأصول الكشف عما فى الأحلام من رموز تدل على أحداث مستقبلية أو أحداث سالفة ، ويذكر ابن النديم فى الفهرست فى الفن الثالث من المقالة الثامنة تحت عنوان « الكتب المؤلفة فى تعبير الرؤيا » أسماء عدة كتب وعدة كتب اشتهرت فى هذا المجال منها كتاب ارطاميدروس ، وكتاب الفرفوريوس ، وكتاب ابى سليمان المنطقى ، وكتاب إبراهيم بن يكوس ، وكتاب تعبير الرؤيا لابن سيرين » . كما يذكر أمر كتب فى هذا الميدان للفيربانى وابن قتيبة .. ولعل أشهر هذه الكتب وأهمها هو كتاب ابن سيرين الذى ظل يتنافل من جيل إلى جيل إلى يومنا هذا .. وكتاب ابن سيرين يتوافق مع رأيين لبعض الفرق فى الأحلام وردا فى قول المسعودى فى الفصل الذى أشرنا إليه وهما كما قال : « ومنهم من رأى أن بعض الرؤيا من الملك وبعضها من الشيطان ، ولمثل هؤلاء بقوله تعالى : «إنما النجوى من الشيطان ليحزن الذين آمنوا » .. ومنهم من رأى أنها جزء من إحدى وستين جزءًا من النبوة ، وتنازع هؤلاء فى كيفية الجزء وماهيته إذ يقدم ابن سيرين لكتابه بهذا القول الأخير ويقول : « اعلم وفقنى الله وإياك إلى طاعته أن الرؤيا وإن كانت جزءًا من ستة وأربعين جزءًا من النبوة لزم أن يكون المعبر عالما بكتاب الله تعالى حافظا لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه . خبيرا بلسان العرب واشتقاق الألفاظ ، عارفا بهيئات الناس ، ضابطا لأصول التعبير .. « ويحدد لنا منهجه بقوله : « فإن

الرؤيا قد تعبر باختلاف أحوال الأزمنة والأوقاف ، وتارة تعبر من كتاب الله وتارة من حديث رسول الله ، وتارة تعبّر من المُثل السائرة ، وربما صرفت عن الرائى إلى نظيره أو سميه . وقد تؤول الرؤيا مرة من لفظ الاسم ومرة من معناه ومرة من ضده . ومرة من اشتقاقه ، ومرة بالزيادة ومرة بالنقصان » .. نحن هنا إذن أمام الصورة التى تتحول إلى لفظ واللفظ الذي يكشف عن سرّه من موروثه القديم .. وابن سيرين والمعبرين المسلمين يلجأون إلى الموروث القرآنى اللغوى وما تلاه ، بمعنى أنهم يبدأون فى الكلمة من حيث القرآن تاركين ماسبق للكلمة من موروث قبل مرحلة استعمالها القرآنى.

وهذا يكشف بالطبع عن منهج التفسير القديم قبل نزول القرآن الذى كان يعتمد على المحتوى الأسطورى والموروث الشعبى الذى تحتويه الكلمة للوصول إلى معنى ما ترمز إليه عند اطلاقها على الصورة التى تظهر للنائم فى أحلامه .. وهذا أيضا يؤكد أن القرآن الكريم قد نجح فى تخليص الكلمة من موروثها الشعبى القديم . وانه أصّل عند المسلمين العارفين بمعنى الكلمات القرآنية ودلالة ألفاظها ، هذا الموروث القرآنى الجديد لمعنى الكلمة ودلالتها .. ويورد لنا ابن سيرين بعض الأمثلة على التأويل من القرآن فيقول فى الباب الأول من كتابه : « فأما التأويل من القرآن فكالبيض يعبر عنه بالنساء بقوله تعالى (كأنهن بيض مكنون) ، وكالحجارة يعبر عنها بالقسوة بقوله تعالى (ثم قست قلوبهم من بعد ذلك فهى كالحجارة أو أشد قسوة) وكاللحم الطرى يعبرّ عنه بالغيبة بقوله تعالى (أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه) وكالمفاتيح فإنه يعبر عنها بالكنوز بقوله تعالى (آتيناه من الكنوز ما إنّ مفاتيحه لتنوء بالعصبة أولى القوة) لأن

الكنوز يتوصل إليها بالمفاتيح » إلى آخر تحديداته المتعددة لرموز الكلمة المعبرة عن الصورة التى يراها النائم .. وهو يفعل نفس الشىء بالنسبة للتعبير من أحاديث الرسول أو من كلمات الصحابة أو من المثل السائر .. وكلها مصادر إسلامية لاشبهة فيها .. ومن هنا غدا فى الموروث الشعبى مترسبا إن المشايخ وحفظة القرآن هم الأقدر على تعبير الرؤيا وتفسير الأحلام .. كما ترسب فى هذا الموروث الشعبى أن أولياء الله الصالحين الذين تبحروا فى العلوم الإسلامية ، وفى التفقه بالقرآن الكريم تنكشف لهم أسرار ، ويتوصلون للمعرفة التى تغمض على الآخرين لقدرتهم على تعبير رؤاهم التى يرونها فى النوم .. وقدرتهم على أن تكون رؤيتهم هذه صادقة إذ يقول المسعودى .. « فمن كانت نفسه صافية لم تكد رؤياه تكذب كثيرا » وتقول مقدمة كتاب ابن سيرين « وكثيرا ما تحلّق أرواح المؤمنين عند الخمود فى علياء السماء فيصدقها الله الرؤيا ثم تعود إلى اليقظة ملمة بصفحات الغيب لا تلبث طويلا حتى تتحقق » .. وهى نفس المقولة التى تنطبق فى الموروث الشعبى على الكهان ، فالكهان هم أصحاب الصلة المباشرة أو غير المباشرة عن طريق الوسطاء من الجن والشياطين ـ بالآلهة الذين يفضون إلى هؤلاء المتعبدين المخلصين لهم بالأسرار ، ويطلعون على أحداث الغيب ..

والحلم يلعب دورا هاما فى الموروث الشعبى ، إذ يتقدم دائما لينبه إلى الأحداث ، ويؤشر إلى مظان الخطر أو مظان الانتظار .. وهو بهذا يقدم دراميا للأحداث ، ويتيح الفرصة للتفسير والتعليل لكثير من السلوكيات الغامضة التى وردت فى الحكايات الشعبية العربية القديمة والقريبة على وجه السواء .. ومنذ قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام نجد التمرد ، كما جاء فى كتاب العرائس للثعلبى : « يرى فى منامه كأن كوكبا طلع فذهب بضوء

الشمس والقمر حتى لم يبق لهما ضوء ففزع من ذلك فزعا شديدا ، ودعا بالسحرة والكهنة والفاقة وهم الذين يخطون على الأرض ، وسألهم عن ذلك فقالوا : مولود ويولد فى ناحيتك هذه السنة يكون هلاكك وهلاك أهل بيتك على يديه ، فأمر نمرود بذبح كل غلام يولد فى تلك الناحية تلك السنة وأمر بعزل الرجال عن النساء » فالحلم هنا موظف كفاتحة درامية لمولد البطل وهو هنا الخليل إبراهيم ، بحيث يحيط هذا المولد الجو الدرامى الفاجع ، ويخوض بمولده وأسرار هذا المولد فى بحر من دماء الأطفال والرعب الذى يطوف بالبيوت يمنع الرجال من الاقتراب من النساء .. ولكن الحلم رغم أنه يكشف برموزه وتأويل هذه الرموز عن الحدث القادم ، إلا أنه لا يستطيع أن يقضى على هذا الحدث وعواقبه ، وتتحقق النبوءة التى جاءت فى الحلم رغم المعرفة المسبقة بأسرها ، ويتكرر هذا الحلم فى قصر موسى التى دخلتها فى رواية الثعلبى الكثير من الآثار الاسرائيلية ، وهو يروى قصة هذا الحلم بقوله : « إن فرعون رأى فى منامه كأن نارا قد أقبلت من بيت المقدس حتى اشتملت على بيوت مصر فاحرقتها وأحرقت الغيط وتركت بنى إسرائيل ، فدعا فرعون الكهنة والسحرة والمعبرين والمنجمين فسألهم عن رؤياه فقالوا له يولد فى بنى إسرائيل غلام يسلبك الملك ويغلبك على سلطانك ويخرجك وقومك من أرضك ويبدل من دينك وقد أظلك زمانه الذى يولد فيه ، فأمر فرعون بقتل كل غلام يولد فى بنى إسرائيل .. » ورغم أن الحلم هنا لايتحقق بكل منطوقه ، إلا أنه كان منبّها لمولد البطل وهو هنا (موسى) الذى يولد أيضا وسط بحر من دماء الأطفال تماما كمولد إبراهيم .. إلا أننا سنجد هنا أن الموروث اليهودى قد دخل إلى الحكاية الشعبية ليحوّر فى منطوق الحلم ، وأن هذا المنطوق قد تسلل عبر الموقف الإسلامى الذى لم يجد غضاضة فى

تأييد أصحاب الكتاب ضد الكفار ..

والقرآن الكريم يحمل إلينا إشارات هامة إلى الأحلام ودورها فى توجيه حياة الأنبياء ففى سورة الصافات تحكى الآيات من ١٠١ إلى ١٠٧ حلم سيدنا إبراهيم فى ذبح غلامه تقول الآيات : « فبشرناه بغلام حليم ، فلما بلغ معه السعى قال يابنىّ إنى أرى فى المنام أنى أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبت إفعل ما تؤمر ستجدنى إن شاء الله من الصابرين ، فلما أسلما وتلَّه للجبين ، وناديناه أن يا إبراهيم قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزى المحسنين، إن هذا لهو البلاء المبين ، وفديناه بذبح عظيم » والقرآن الكريم هنا جعل رؤيا إبراهيم أمرا إلهيا صادراً من الله ، ولأن إبراهيم هو نبى الله فالحلم صادق والأمر نافذ .. فإذا ما همّ بذبح ابنه صدر أمر العفو لأنه صدع للأمر ، وحقق ماجاءه فى الحلم من أمر .. والموقف الدرامى هنا يبدأ حين يعجز إبراهيم عن انجاب غلام وقد كبر فى السن فنذر إن ولدت امرأته ولدا أن يقدمه فداء واسماه بالذبيح ، فإذا كبر الغلام وغدا أمل أبيه وقرة عينه جاءه الأمر فى المنام بتنفيذ ما وعد به ، ويأتى استسلام إبراهيم للأمر قمة فى المأساة ، ولكنها لاتنتهى نهاية فاجعة لتكتمل العناصر المأساوية فى هذه الدراما ، إذ يأتى التوافق بين رغبات البطل ، ورحمة الله ، ليوقف مسار النهاية المأساوية ويقدم الحل البديل الذى هو الكبش أو الذبح العظيم ....

والواقع أن قصص الأحلام فى الموروث الشعبى العربى هى أقرب أنواع القصص إلى المضمون الدرامى بما هى صراع الإنسان مع القدر ، وبما هى محاولة من الإنسان للفكاك من قيوده التى تحدّ من معنى وجوده الإنسانى الضيّق ، وبما هى تفسير وتمرد على عجز الإنسان أمام القوى الفاعلة فى وجوده والتى لايملك سطوتها وقوتها وأهميتها ، ولا يملك أدوات ردّها

والتصدى لها إلا من أعماقه الإنسانية العظيمة .. كما أنها أكثر هذه القصص إظهارا لقوى القدر ، ففى قصة الحلم تقف النبوءة بديلا عن الساحرات والجوقة والكورس فى الدراما الاغريقية القديمة ، كما أنها تطابق الاستخدام المسرحى لكلمة القدر والنبوءات الدرامية التى نشهدها مستخدمة فى أكثر من عمل درامى لعل أشهرها أوديب التى ظلت العقدة الرئيسية فيها - حتى فى الصياغات المثالية للنص الأغريقى القديم هى النبوءة التى لابد أن تتحقق .. وفى كل قصص الأحلام التى يمتلئ بها الموروث الشعبى يلعب الحلم دور هذه النبوءة التى ترد فى الدراما الاغريقية على ألسنة العرافين والسحرة والكهنة .. وقصة (النذر) الذى يعد بقتل البطل تتكرر فى قصة عبد المطلب ونذره بنحر أحد أبنائه عند الكعبة لو رزق بعشرة نفر من الأولاد ، وخرج ليذبح عبد الله بن عبد المطلب وهو أبو النبى محمد بن عبد الله ، ثم يرمى بالقداح ليتحقق الفداء بنحر مائة من الإبل فداء لعبد الله ، ويرتبط بهذا مولد آخر الأبطال بالفداء - وإن كان الدم المسفوك هنا هو دماء الإبل ، لا الأطفال .. وهذا النذر مرتبط بقصة رؤيا ارتباطاً متلاحما .. ذلك أن عبد المطلب حين ولى السقاية والرفادة أمر بحفر زمزم ، ويروى القصة ابن هشام فى السيرة النبوية الجزء الأول عن ابن اسحق أنه روى سمعت عن على بن أبى طالب رضى الله عنه قال : « قال عبد المطلب : إنى لنائم فى الحجر إذ أتانى آتٍ فقال : احفر طيبة (قال : قلت وما طيبة ؟ قال : ثم ذهب عنى ، فلما كان الغد رجعتُ إلى مضجعى فنمت فيه ، فجاءنى فقال : احفر برّه . قال فقلت : وما برّة ؟ قال : ثم ذهب عنى .. فلما كان الغد رجعتُ إلى مضجعى فنمتُ فيه . فجاءني فقال : احفر المضمونة . قال : فقلت وما المضمونة ؟ قال ثم ذهب عنى . فلما كان الغد رجعتِ إلى مضجعى

فنمت فيه . فجاءنى فقال : احفر زمزم . قال : فقلت وما زمزم ؟ قال : لا تنزف أبدا ولا تذم . تسقى الحجيج الأعظم ، وهى بين الفرث والدم ، عند نقرة الغراب الأعصم ، عند قرية النمل .. » وحين يهمّ عبد المطلب بحفر البئر كما أمر فى رؤياه تعارضه قريش ، وتطلب أن تقاسمه إياها ، فيرفض ، ويوافق معهم على الاحتكام إلى كاهن بنى سعد هذيم . فركب ومعه نفرٌ من قومه ، وصحبه القرشيون من كل قبيلة نفر . وفى أحد مفاوز الطريق ينتهى ماء عبد المطلب وأصحابه (فظمئوا حتى أيقنوا بالهلكة ، فاستسقوا من معهم من قبائل قريش ، فأبوا عليهم ، وقالوا انا بمفازه ، ونحن نخشى على أنفسنا مثل ما أصابكم) .. فلما أشرف عبد المطلب وقومه على الهلاك أمرهم أن يحفر كل منهم لنفسه حفرة ويظل فيها فمن مات واراه من به قوة ، حتى لا يبقى إلا رجل واحد ضياعه خير من ضياع الجميع .. ويفعل القوم ما أمرهم به عبد المطلب . ولكنه يثور على هذا الاستسلام العاجز للقدر فيأمر قومه أن يرتحلوا عسى أن يرزقهم الله ماء . فإذا ما هَمَّ عبد المطلب بركوب راحلته انبعث الماء من تحتها فى عين ماؤها عذب فكَبّر عبد المطلب وكَبّر أصحابه ، وشربوا ، ثم دعا القبائل من قريش أن تشرب ، فاعتبروا هذا قضاء له بأمر زمزم ، ووعدوا ألا يخاصموه فى أمرها أبدا ، ولم يذهبوا إلى الكاهن بل عادوا أدراجهم من جديد . وساعتها نذر عبد المطلب نذره بذبح الابن العاشر للآلهة إن رزق من البنين من يمنعونه ويدافعون عنه .. فارتبط الحدث الدرامى بالحلم ارتباطا قدريا واضحا ، فالأمر بحفر زمزم هو الذى أدى إلى الاختلاف مع قريش ، ثم الرحلة والاقتراب من الموت عطشا ونذر عبد المطلب ، وفداء عبد الله آخر الأمر بواسطة القداح .. وسنلاحظ أن الكلمات التى وردت فى حلم عبد المطلب قريبة جدا من أسجاع الكهّان ، وقد

وردت فى موضع آخر من السيرة النبوية بشكل آخر إذ أنه حين أخبر قريشا بأمر الحلم قالوا « فارجع إلى مضجعك الذى رأيت فيه ما رأيت فإن بك حقا من الله يبين لك ، وإن بك من الشيطان فلن يعود إليك ، فرجع عبد المطلب إلى مضجعه فنام فيه ، فأتى فقيل له : احفر زمزم ، إنك إن حفرتها لم تندم ، وهى تراث من أبيك الأعظم ، لاتنزف أبدا ولاتُذم تُسقى الحجيج الأعظم مثل نعام حافل لم يقسم ، ينذر فيها ناذر لمنعم ، تكون ميراثا وعقدا مُحكم، ليست كبعض ما قد تعلم ، وهى بين الفرث والدم .. » وفى الرواية الثانية زيادة لفظية عن الرواية الأولى وإن كان الأمر لا يخرج عن تثبيت حق عبد المطلب ونسله فى زمزم وفى سقاية الحجيج ، وفى مكان الشرف من قريش بارتباطه بخدمة البيت العتيق .. وينبغى أن نتنبه هنا إلى أن الحلم لايقوم على الصور والرموز وإنما يقوم على الكلمة ، الأمر بالحفر ، ثم تكراره ، ثم الوعد بعطائه .. وفى كل الحالات لم يسق الهاتف فى المنام هذا كله فى لفظ عادى ، وإنما هو استعمل اللفظ المختار صاحب الدلالات ، والموسق باحكام ، والملتزم بالسجع كلما أمكن .

والموروث الشعبى العربى الذى يدور حول الأمكنة الهامة « يعتمد فى كثير من الأحيان على الرؤيا ، أو الأمر القدرى الذى يرد أثناء النوم . وتحكى سيرة سيف بن ذى يزن عن أحلام الملك ذى يزن الذى أراد أن يهدم الكعبة وينقلها إلى بلاده ، فإذا هى تعذّبه ليغدو فى الصباح مريضا أشد المرض ويسأل وزيره يثرب فى الأمر فينبؤه أن هذه نازلة من الله لأنه أراد هدم البيت فيعود ذو يزن عن عزمه فيشفى ولكن ما أن يرى البيت وتقديس الناس له حتى يعود إلى نيته فيصيبه فى نومه ما أصابه أول مرة ، وتتكرر هذه الرؤى المفزعة ثلاث مرات حتى يتوب ذو يزن ويعلن عزمه على الدخول فى دين

التوحيد ، فيطلب من الوزير يثرب أن يبنى باسمه مدينة تكون مهجرا للرسول الذى تَعِدُ به كتب السماء ، تكفيرا عما أراد بالكعبة ، ويفعل الملك ذو يزن هذا فيبنى يثرب .. ويكسو الكعبة كما يأمره هاتف يأتيه فى النوم بالحرير ويزركش الكسوة بالفضة والذهب ..

وقمة الحكايات الشعبية العربية التى لعب فيها الحلم دورا هاما هى حكاية الصعب ذى القرنين الملك الحميرى الذى يُحكى عنه وهب بن منبة فى كتابه التيجان « عن أحلامه وتفسيرها ، وكان الحلم الأول يوجهه إلى التواضع وترك الكبر ، أما الحلم الثانى ، « قال وهب : ثم إنه رأى فى الليلة الثانية كأنه نُصب له سلم إلى السماء ، ورقى عليه ، فلم يزل يرقى حتى بلغ إلى السماء فسل سيفه ثم علّقه مصلبا إلى الثريا ، ثم أخذ بيده اليمنى الشمس وأخذ القمر بيده اليسرى ثم سار بهما وتبعته الدرارى والنجوم ، ثم نزل بهما إلى الأرض . فلم يزل يمشى بهما وتبعته النجوم فى الأرض ، فأفاق فلما أصبح خرج إلى الناس هائما لايدرى ماهو فيه فاستنكر الناس أمره .. » وفى الليلة الثالثة يحكى وهب عن حلم رأى ذو القرنين نفسه فيه يأكل الأرض ويشرب البحار والمحيط حتى وصل إلى طيبة وحمأة سوداء لم تسع له . وفى الليلة الرابعة يحلم بأن الانس والجن ، أتوه حتى جلسوا بين يديه من كل أقطار الأرض وكذا البهائم والوحوش والطير والرياح فأرسل جمعًا إلى المشرق وجمعا إلى المغرب وجمعا إلى الشمال وجمعا إلى الجنوب ، وكذا فعل بالوحوش والهوام .. ويقول وهب « فلما أصبح غَلَبَ عليه هول ما رأى من الرؤية الأولى والثانية والثالثة والرابعة فأرسل إلى أهل مشورته ووجوه قومه فجمعهم ، ثم قص عليهم ما رأى « واحتار القوم فى تأويل هذه الرؤى ويقول وهب » فهالهم ماسمعوا منه فقالوا له : نامت عينيك أيها الملك

اجمع أهل العلم بالتأويل والتنجيم والكهانة (والجبابرة من أهل الدين الأول) فانهم يفسرون للملك جميع ما رأى ثم يقترح أحدهم عليه أن يعرض أمر أحلامه على نبى بنى إسرائيل موسى الخضر . الذى يؤول له رؤاه بأن الله حذّره من جهنم ، وأنه سينال علما لا يبقى معه ملك فى الأرض إلا خلعه ويملك الأرض وما عليها ويركب البحار جميعا ويملك جزرها وأنه مسخر لاخضاع الأرض لدين الله .. وتمضى أحلام ذى القرنين ومعها تفسيرات الخضر قبل أن يبدأ رحلته إلى مغرب الشمس وإلى مطلعها .. والذى يهمنا هنا أننا عدنا إلى الرموز المجسدة التى تحتوى ألفاظها دلالات لايدركها إلا أصحاب التأويل والتنجيم والكهانة (والجبابرة من أهل الدين الأول) .. وهذه الإضافة هامة جدا لأنها تجعل تأويل الكلام مرتبطا ارتباطا كليا بالموروث الشعبى الدينى والأسطورى العالق بها . والتى لايدركها إلا أصحاب العلم بها من (الجبابرة من أهل الدين الأول) .. ومن هنا كان حرص القرآن على أن يحل الموروث القرآنى محل هذا الموروث الشعبى القديم فى اللفظ صاحب الدلالات والتأويلات والرموز ..

وإذا كانت حكاية الملك ذى القرنين تحل مكانا هاما للحلم فيها ، فإن سورة يوسف تمثل عناية القصص القرآنى بالحلم واستخدامه استخداما قصصيا رائعا « نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين » يوسف ٣ .. والقصة تبدأ بعد هذا المفتتح بحكاية حلمه الذى جعل أباه يخاف عليه من سيرة أخوته ، قال تعالى: « إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين ، قال يابنى لاتقصص رؤياك على أخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين » الآيات٢ ، ٥ من سورة

يوسف . فمحور القصة هو هذا الحلم الذى أثار خوف أبيه عليه من أخوته ، ويصدق خوف الأب ويغدر الأخوة بأخيهم ، ثم تسوقه الأقدار إلى مصر ليباع لعزيز مصر المتولى خزائنها . الذى يقول لامر أته وهو يسلمه إليها ، كما جاء فى الآيات ٢١ ، ٢٢ من نفس السورة · « وقال الذى اشتراه من مصر لامرأته أكرامى مثواه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدا وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لايعلمون ، ولما بلغ اشده أتيناه حكما وعلماً وكذلك نجزى المحسنين » .. وفى الرؤية الأولى حكم الله ليوسف بالتفوق ، وفى الآيات السابقة إن الله علمه تأويل الأحاديث ، أى مكنه من معرفة رموز الكلمة ليؤول معنى الرؤيا وتأويلها وأتاه بهذا الحكمة والعلم . ويأتى دور هذا العلم عندما يدخل يوسف السجن بمؤامرة امرأة العزيز وهناك يعرض عليه رفيقاه فى السجن رؤياهما . تقول الآيات ٣٦ ، ٣٧ من سورة يوسف : «ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إنى أرانى أعصر خمرا وقال الآخر إنى أرانى أحمل فوق رأسى خبزا تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين ، قال لا يأتيكما طعام ترزقانه إلا نبأتكما بتأويله قبل أن يأتيكما ذلكما مما علّمنى ر بى إنى تركت ملّة قوم لايؤمنون بالله وهم بالآخرة هم كافرون » ..ويجد يوسف فى هذه الحادثة فرصة ليعظهما ويدعوهما إلى دينه مؤكدًا لهما بهذا أن ما أوتيه من علم بالتأويل إنما هو من عند الله الحق الذى علّمه الحكمة والعلم والتأويل ، ثم يؤول لهما رؤياهما بقوله فى الآية ٤١ : «يا صاحبى السجن أمّا أحدكما فيسقى ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضى الأمر الذى فيه تستفتيان » ثم يطلب من صاحب الخمر أن يذكره عند صاحبه حين يصبح ساقى الملك . وينسى هذا إلى حين،

ولكنه يتذكر زميل السجن الذى يعرف فى تأويل الأحلام حين رأى الملك رؤيا ولم يجد من يفسرها له ، تقول الآيات من ٤٣ وما بعدها .. « وقال الملك إنى أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وآخر يابسات يأيها الملأ افتونى فى رؤياى إن كنتم للرؤيا تعبرون ، قالوا : أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين ، وقال الذى نجا منهما وادّكر بعد أُمّة أنا أنبئكم بتأويله فأرسلون » .. ويفسّر يوسف الحلم بأنه ستأتيهم سبع سنوات مخصبة تليها سبع سنوات عجاف تأكل ما يوفرونه فى السنوات السبع الأولى ، التى نصح أن يخزن محصولها لمواجهة السنوات العجاف . وحين يرسل إليه الملك يأبى إلا أن يبرأ من التهمة التى ألصقتها به امرأة العزيز ، والشائعات التى أطلقتها حوله نسوة المدينة ، وما أن يسأل الملك النسوة حتى يبرئنه وما أن يسأل امرأة العزيز حتى تعلن أنه برىء وإنما هى التى راودته عن نفسه ، وأنها ما كانت لتخونه وهو فى غيبة وأنه لمن الصادقين . ويستخلص الملك يوسف لنفسه ويمكّن له فى أرض مصر ، ويستقدم يوسف اخوته ، وتتحقق كل نبوءاته ، ثم تدور الأحداث حول انتقام يوسف لنفسه من أخوته ، وإذلاله لهم حتى عرفوا قدره وجاءوه مستغربين ، تقول الآيات ٩٩ ، ١٠٠ « فلما دخلوا على يوسف أوى إليه أبويه وقال ادخلوا مصر إن شاء آمنين ، ورفع أبويه على العرش وخرّوا له سُجدا وقال يا أبت هذا تأويل رؤياى من قبل قد جعلها ربى حقا وقد أحسن بى إذ أخرجنى من السجن وجاء بكم من البدو من بعد أن نزغ الشيطان بينى وبين أخوتى إن ربى لطيف لما يشاء إنه هو العليم الحكيم » .. وهكذا يرفع يوسف أبويه إلى عرش مصر ويمكن لأهله فى أرضها ويتولى هو شئونها وملكها جميعا .. والحلقات فى القصة متصلة تبدأ نبوءة تظهر فى

حلم ، ثم تتحقق النبوءة ويصدق الحلم ، وتترابط حلقات القصة بنبؤات أخرى تُحرّك الحدث من مرحلة إلى مرحلة لترفع الطفل المشترى بالمال إلى مصاف الملوك .. فالقوة الإلّهية هنا تحل محل القدر حلولا كاملا .. ولكنها قوة عادلة لطيفة تقف إلى جوار المؤمن ، فتبشره فى طفولته بما سيصيب من مجد ، ثم تسوق له الأحداث والمعرفة والتيارات العاطفية المختلفة من عطف العزيز إلى اشتهاء امرأة العزيز ، إلى عرفات صاحب الخمر ، إلى حيرة الملك ، إلى نبل النساء وشهامة امرأة العزيز لترفع من قدره ومن شأنه ، وفى المقابل تسوق غدر الأخوة به مرة وبأخيه الأثير مرة ، كما تسوق له السنوات المثمرة والسنوات العجاف ، لينال من المجد ما يشاء وقد انجته القدرة الإلّهية المساندة له من كل العثرات حتى تتحقق النهاية السعيدة ..

والواقع أن قصة يوسف فى القرآن وهى « أحسن القصص » تحدد المنهج الذى سارت عليه القصة العربية بعد نزول القرآن الكريم .. تحدد دور الإلّه ، أو القوة المتحكمة فى الإنسان ، التى هى بديل القدر فى التعاطف الكامل مع البطل . مادام البطل مؤمنا بالله موحدا به ساعياً إلى نشر دينه والقضاء على من يكفرون به .. فليس هناك صراع بين هذه القوة وبين البطل، وحتى حين تلم به النوائب ويدخل السجن نجده يدعو السجناء إلى دين الله،وحتى حين يأتى الفرج وتتيح له الفرصة أن يخرج من السجن لابد له من طلب إعلان براءته الكاملة مما لفقته له عناصر الغدر فى القصة من تهم .. وحين تتاح له الفرصة لينتقم ، لاينتقم وإنما هو يبرّ بأهله ويجازى سيئاتهم بإحسان . والعلم والتأويل أسلحته يتسلح بها البطل فى القصة لتساعده على تحقيق انتصاره من مرحلة إلى مرحلة ، ولكنها أسلحة غير مكتسبة ، بل هى أسلحة ممنوحة من عند الله كجزء رئيسى من مساندته

للبطل .. فلا مجال للمأساة هنا ، والتصاعد الدرامى محكوم دائما بأن الصدام بين الإنسان والله لن يقع لأن الله فى صف البطل ، ولأن البطل عبد متفان فى طاعته لله .. وسنجد مصداق هذا المنهج الدرامى فى سيرة سيف بن ذي يزن ، حيث تتآمر أمه عليه كما تآمر أخوة يوسف عليه ، وسوف ترميه أمة فى الفلاة ليموت ، كما رمى يوسف فى البئر ، وتقف الغزالة المخلصة مقابل رمز الذئب المتهم البرىء فى قصة يوسف ، ثم تقدم القوى الإلّهية لتعطى سيف بن ذى يزن كل الأسلحة المعاونة له فى الانتصار على من لايعرفون الله أو الكفرة ، وهم هنا سكان وادى النيل من الحبشة وحتى مصر ، فتقف إلى جواره الجنّ المؤمنة ممثلة فى عاقصة وعيروض ، وأولياءالله الصالحين ممثلين فى الشيخ جياد والشيخ دياب ، والسحرة المؤمنين أصحاب السحر الأبيض كبرنوخ الساحر ، واخميم الطالب : ويقف إلى جواره أيضا الكهنة الصالحون الحكماء كالحكيمة عاقلة ، أم الملكة جيزة ، وترصد باسمه الأسلحة المعاونة ، مكتوبة باسمة من أول القدر كاللوح المطلسم والسوط الذى يقتل الجن والإنس ، وسيف آصف بن برخيا وزير الملك سليمان ، والطاقية التى تخفيه والجراب الذى لا ينفذ ما يطلبه من زاد ، وكلّها أسلحة يحصل عليها إذا تلا اسمه وحسبه ونسبه ، فهو يحصل عليها بقوة الكلمة ، وهى صورة من عند الله له من أول الزمان لايحصل عليها غيره .. ثم هو آخر الأمر يستولى على ملك مصر ويعتلى عرشها .. وعلى الرغم من أن الحلم لا يشكل عصب الحدث ، أو بمعنى آخر لايشكل القوة الإلّهية الموجبة والحامية ، إلا أن النبوءات التى ينطق بها أعداؤه من الكهنة مما يجدون فى الكتب القديمة ، وأصدقاؤه من أولياء الله الصالحين ، تمثل هذه القوة القدرية القاهرة التى تحميه وتوجه خطاه وتؤكد له فتح الأرض أمام

الدين الحنيف ، دين التوحيد ، وهزيمة النجوم والأوثان .. وسنحسّ أن العمل القصصى هنا قد سار فى دفقات متتالية ، ولكنها متصلة ، وأن وقوع البطل فى مأزق إنما هو تمهيد لكسب جديد يحصل عليه بخروجه من هذا المأزق سالما ، وأن النهاية السعيدة لابد منها وأن الموت حين يأتى البطل ليس موتا فاجعا وإنما هو موت طبيعى مما يحل بالبشر عامة بحكم كونهم بشرا. ولا يأتى فجأة لسبب مأساوى فاجع .

وتقول سورة يوسف فى الآية الأخيرة : « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب ما كان حديثا يُفترى ولكن تصديق الذين بين يديه وتفصيل كل شىء وهدى ورحمة لقوم يؤمنون » والقصة تُساق لهدف محدد ، وهو أن يتعظ أصحاب العقول ، فالمؤمن منصور ومؤيد ، ولابد لكلمات الله أن تنتصر ولابدّ لرسله وللمؤمنين به أن يصلوا إلى برّ الأمان . والقصة بعدٌ من الموروث القديم لأنها تصديق وتفصيل لحديث معروف ، ولكن هنا جاء رحمة ، أى أنّ السياق القصصى قد صفى هذا القديم من كل ما يصرفه عن الهدف والغاية ، وقدّمه فى صياغة قرآنية هى (أحسن القصص) ، وهى المثل الذى يجب أن يُحتذى فى صياغة الموروث الشعبى صياغة جديدة ... فالمفهوم الإسلامى قد دخل هنا بطريقة عملية تطبيقية ، وقد رأينا أنه احتذى بعد هذا فى صياغة الموروث الشعبى القصصى فى السير الشعبية وغيرها ، وكان مثلنا الذى قدمناه هو سيرة سيف بن ذى يزن .. إن الحلم وإن مَثّل كلمة القدر فى كثير من الأحيان ، إلا أنه فى الغالب الأعم يجسد رموز هامة فى الحياة النفسية لمن يلم . وقد تكون هذه الحياة النفسية تضطرب بالخوف أو بالقلق أو بالطموح لكنها لا تنكشف بالرموز التى نحيل إليها الصور ، أى بترجمة الصور إلى كلمة ، ثم استيحاء موروث الكلمة وتراثها الشعبى

القديم ، لنعيد ترجمة الكلمة إلى معنى واضح يكشف عن الحياة النفسية التى تبرز من خلال الحلم .. وبهذا يمثل الحلم أداة هامة فى العمل الدرامى عامة ، وقد قامت مدرسة التحليل النفسى منذ البدء على هذا المعنى ، ثم تطورت عطاءاتها حتى أصبح هذا المعنى أداة فعالة فى أيدى نقاد الأدب ودراسيه باعتبار العمل الأدبى إنما يتسم فى حالة تشبه حالة الأحلام .. وأيا كان الأمر فإن الباطن والموروث الذى تجسده الكلمة هو العنصر الرئيسى والفعال فى دلالات الأحلام و « الواردة فى الأعمال العربية الشعبية بالذات ، وهو أيضا عنصر فعال فى تحريك العمل الدرامى وخلق تراكماته الفنية » ..

٣ـ الكهانة والسحر والجنون

ذكرنا حين تحدثنا عن سيرة سيف بن ذى يزن أن الكهانة قامت فيها بالدور الذى قام به الحلم فى قصة يوسف القرآنية وفى قصة ذى القرنين من الحكايات الشعبية العربية القديمة التى أوردها وهب بن منية فى كتابه التيجان .. ذلك أن الكاهنين ـ قرديوس وسقرديون وهما من كهنة عبادة النجوم ، كانا رسولين للملك سيف أرعد عند الملك أفراح عندما احضر الطفل سيف من الفلاة حيث رمته أمه ، وشاهدا شامة على خد الطفل ، وتصادف أن ولدت زوجة الملك أفراح طفلة يوم وصول الطفل فاحضروها إلى أبيها ، ولاحظ الكاهنان وجود شامة مماثلة على خد الطفلة التى فرح بها أبوها ، ويتيمن بالطفل اللقيط فأمر أن يضما معا تحت رعاية الحاضنات ، وهنا يصرخ الكاهنان فى رعب ، ويطلبان من الملك أفراح أن يقتل الطفل ، لأن اقتران الشامتين شؤم ودلالة على زوال عبادة النجوم كما تدل على ذلك الكتب القديمة .. فنحن إذن أمام نبوءة من نوع النبوءات القدرية المعروفة فى العمل الدرامى بعامة ، والتى تعلن موقف القدر من البطل وتحدد مسار حياته مسبقا ، وهى تأتى هذه المرة على لسان الكاهنين .. والعرب قد عرفوا الكهانة من قديم . ولاتكاد تخلو حكاية شعبية قديمة أو سيرة شعبية أكثر حداثة من دور للكهنة وللكهانة حتى ليقول المسعودى : « وهى تكون فى العرب فى الأكثر ، وفى غيرهم على وجه الندرة ، لأنه شىء يتولد على صفاء

المزاج الطبيعى ، وقوة مادة نور النفس» .. والأصل فى كلمة الكهانة التكهن بالشىء والتنبؤ به .. ويقول المسعودى فى الجزء الثانى من مروج الذهب : «تنازع الناس فى الكهانة فذهبت طائفة من حكماء اليونانيين والروم إلى التكهن ،وكانوا يدعون العلوم من الغيوب فادعى صنف منهم أن نفوسهم قد صفت فهى مطلعة على أسرار الطبيعة ، وعلى ماتريد أن يكون منها ، لأن صور الأشياء عندهم فى النفس الكلية ، وصنف منهم ادعى أن الأوراح المنفردة ـ وهى الجن ـ تخبرهم بالأشياء قبل كونها ، وأن أرواحهم كانت قد صفت حتى صارت لتلك الأرواح من الجن متفقة .. » فالكهانة إذن صنفان : صنف ينجم عن صفاء الروح ، وصنف ينجم عن الاتصال بالجان .. ولكن الذى لاشك فيه أن الصنفين معا يرتبطان بالديانة القديمة ، وبخدمة الهيكل الطقسى داخل المعبد ، فالكاهن فى كل الأحوال هو رجل الدين العارف بأسرار الديانة والقادر على الاتصال بروح الله سواء عن طريق الشفافية المطلقة ، أو عن طريق أعوانه من الجنّ والشياطين .. ويقول المسعودى : «وذكر كثير من الناس أن الكهانة من قبل شيطان يكون مع الكاهن يخبره بما غاب عنه ، وأن الشياطين تسترق السمع وتلقيه على السنة الكهان فيؤدون إلى الناس الأخبار ، بحسب ما يرد إليهم ، وقد أخبر الله عز وجل بذلك فى كتابه فقال : (وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرسا شديدا وشهبا) إلى آخر القصة ، وقوله تعالى : (يوحى بعضهم إلى بعض زخرف القول غرورا) وقوله تعالى : (وأن الشياطين ليوحون إلى أوليائهم ليجادلوكم .. والشياطين والجن لاتعلم الغيب ، وإنما ذلك لاستراقها مما يسمع من الملائكة بظاهر قوله عز وجل : (فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المهين) ..

إلى هنا ينتهى كلام المسعودى وهو يضيف ارتباط الكهانة بالجن ، وإن كان يؤكد أن ما يعرفه الجن إنما يتساقطونه مما يسمعون فى السماء .. وأيا كان الوضع فلم يقل ما يعرفه الجن إنما يتساقطونه مما يسمعون فى السماء .. وأيا كان الوضع فلم يقل أحد أن الملائكة كانت على اتصال مباشر ببشرى إلا جبريل عليه السلام حامل الوحى إلى النبى محمد عليه السلام .. أما الكهنة فقد ادعوا الاتصال بالجن ومعرفة الغيب عن طريق الشياطين ، ولم يخالف القرآن الكريم هذا وإنما أثبت أنهم ينقلون إليهم مايسمعون أو ينقلون إليهم كاذب القول ومضلله .. والكهانة لا ترتبط بالاتصال الروحى المباشر ، أو بالجن والشياطين فحسب ، ولكنها ترتبط أيضا بالمعرفة بالكلمة القديمة ، أو المعرفة بعلوم الأقلام والكتب القديمة ، والمقصود بالكتب القديمة الكتب السماوية المنزلة ، وكتب الحكمة التى لايعرفها إلا من توارثوها جدا عن أب .. ويقول وهب بن منبة فى التيجان مبينا الكتب المنزلة « قرأت ثلاثة وتسعين كتابا مما أنزل الله على الأنبياء فوجدت فيها أن الكتب التى أنزلها الله على جميع النبيين مائة كتاب وثلاثة وستون كتابا أنزل صحيفتين على آدم بكتابين صحيفة . وعلى أقنوخ وهو إدريس ثلاثين صحيفة ، وعلى نوح صحيفتين ، صحيفة قبل الطوفان وأخرى بعد الطوفان، وعلى هود أربعا ، وعلى صالح صحيفتين ، وعلى إبراهيم عشرين صحيفة ، وعلى موسى خمسين صحيفة وهى الألواح قال الله (إن هذا لفى الصحف الأولى صحف إبراهيم وموسى) وعلى داود الزبور ، وعلى عيسى الإنجيل ، وعلى محمد الفرقان » .. وقد كان الكهان يلجأون إلى هذه الصحف ويدعون معرفتهم بأمرها .. والأمر فى موسى الخضر فى حكاية ذى القرنين أنه استعان بما يعرف من الصحف القديمة ليفسر رؤى ذى القرنين فهو

كما يصفه حكماء ذى القرنين من (الجبابرة من أهل الدين الأول) كما جاء فى حكاية وهب بن منبة عنهما .. وسنجد تفسيرا لهذه الكتب القديمة فى الجزء الثالث عشر من نهاية الأرب للنويرى فى حكايته عن ارم ذات العماد حين حكى له عبد الله بن قلابه أنه رأى المدينة وهو يبحث عن إبل شردت له ، وجعل يصفها بما لايتصوره عقل ، فأراد معاوية أن يعرف المزيد من أمر المدينة وأن يتحقق من رواية عبد الله بن قلابه الذى حمل من معانيها وجوهرها مالم يره أحد فى زمان معاوية ، فأرسل إلى كعب الاحبار يستحضره إليه ويسأله عن أمر إرم ذات العماد ، فيخبره كعب بأمر شداد ومدينته التى بناها تحديا لله ولتكون جنة على الأرض بديلا عن جنة السماء ، ويستقدم لها أمهر البنائين ويضع فيها كل خيرات الأرض وثروات الأرض كذلك ، ثم يقضى أمر الله أن يدمر شداد على رأس جيشه قبل أن يدخل إرم ذات العماد ، ثم يصفها له كما وصفها عبد الله بن قلابه تماماً ويقول « فهذه صفة إرم ذات العماد ، وأنه سيدخلها رجل من المسلمين فى زمانك ويرى مافيها ، فيحدث بما عاين ، ولا يسمع منه ولايصدق» ـ فيسأله أن يصفه ويدهش معاوية ويقول له ـ وهذا هو موضع الشاهد فى حديثنا قال معاوية« يا أبا اسحق ، لقد فضلك الله على غيرك من العلماء ، ولقد اعطيت من علم الأولين والآخرين مالم يعطه أحد ، فقال : والذى نفس كعب بيده ، ماخلق الله تعالى شيئا إلا وقد فسّره فى التوراة لعبده موسى تفسيرا ، وأن هذا القرآن أشد وعيدا (وكفى بالله شهيدا) والله الهادى للصواب فالكتب السماوية لاتحوى التعاليم والشرائع وحسب عند رجال الكهانة وإنما هى تحوى أيضا تفسيرا لما حدث ـ حكاية إرم ، وما يحدث ، حكاية عبد الله بن قلابه . ما فات وما هو آت معا .. ولا يمكن أن يكون هذا من واقع النصوص

وحدها ، وإنما لابد أن يكون الأمر متعلقا بأسرار فى الكلمات ، ومعان فوق المعنى الظاهر لايدركها إلا هؤلاء الكهان وحدهم . أما المعرفة الظاهرة بما فى هذه الكتب فيفسرها قول كعب الاحبار لمعاوية فى حكايته عن شداد بن عاد حيث يقول : « مات شديد بن عاد ، وبقى شداد ، يمتلك وحده ، ولم ينازعه أحد وأتت له الدنيا كلها ، فكان مولعا بقراءة الكتب القديمة ، وكان كلما مرّ فيها يذكر الجنة دعته نفسه لتعجيل تلك الصفة لنفسه الدنّية عتوّا على الله وكفراً .. » وستجد هذا الوصف متكررا كثيرا فى الحكايات الشعبية والأخبار ذات الطابع القصصى ، ثم بعد ذلك فى السير الشعبية ، فتقول سيرة سيف بن ذى يزن عن وزير الملك ذى يزن واسمه يثرب » ليس له نظير فى مشرق الأرض ولا مغربها وكان اسمه يثرب وكان قد قرأ الكتب القديمة ، والملاحم العظيمة فوجد فى التوراة والإنجيل وفى صحف إبراهيم الخليل وفى مزامير داود عليهما السلام اسم محمد صلى الله عليه وسلم وهو من آل قريش من بنى هاشم ووجد صفته وأنه يظهر الإسلام والإيمان ، ويبطل الأديان التى لأهل الكفر والطغيان فى جميع الأرض ذات الطول والعرض قال الراوى فلما قرأ هذه الكتب وعرف ما فيها من الباطل والحق ترك الباطل واتبع الحق .. وهذه المعرفة تلعب دورا هاما فى الأعمال الشعبية بعامة وفى السير الشعبية منها على وجه الخصوص ، وهى تحدد أدوار الأبطال ، وترسم لهم ملامح شخصياتهم داخل الأعمال القصصية .. وعن طريقها يمكننا تفسير الوجه الواحد للشخصية فى هذه الأعمال ، إذ نجد الشخصية الخيرة تماما ، والشخصية الشريرة تماما ـ ونجد الصراع بين الخير والشر مجسدا فى الصراع بين هذه الشخصيات الواضحة القسمات والمعالم ، وبحيث يبدو أن الحياة النفسية لهذه الشخصيات لا تلعب دورا ماقى تحديد سلوكياتها

داخل العمل الروائى ، والواقع أن الشخصيات تبدو وكأنه قد تم تحديد ملامحها قبل إدخالها إلى العمل الروائى ، وإن كان هناك لاتذبذب فى الحركة النفسية للبطل ، فانما يأتى عن طريق الوصف الخارجى . وهذا التذبذب على أية حال لا يغيرّ كثيرا من سلوكيات الشخصية وردود أفعالها . ونحن نستطيع أن نرجع هذه الظاهرة إلى أن الأبطال قد حددوا أدوارهم من قبل على ضوء معرفة بعضهم بما سيحدث من أحداث كشفوها فى الكتب القديمة والملاحم العظيمة .. ونحن هنا نلاحظ إضافة اسم الملاحم العظيمة إلى هذه الكتب ، فاما هى بعينها ما يقصده الراوى باسم الكتب القديمة لما احتوت من سير الأبطال والأنبياء ، واما أن الملاحم العظيمة إضافة جديدة إلى الكتب المنزلة تضاف إلى حصيلة الكهان من الكتب القديمة .. ولكن الذى لاشك فيه، أن المعرفة هناك لا تقتصر على الكتب السماوية ، ففى الجزء الأول من سيرة الظاهر بيبرس يحكى الراوى عن ثقافة الشيخ صلاح الدين العراقى ، الذى سينتحل (عبد الصليب) ، كبير جواسيس الصليبيين شخصيته وسنعرفه فى السيرة باسم جوان ، فيقول « وكان من أهل كتاب الله تعالى ، كما أنزل على قلب محمد صلى الله عليه وسلم ، ويقرأ علوما كثيرة ، ويروى أحاديث ويفسر المعانى ، ويفهم فى علم الأدب والآداب ، والعروض والمنطق ، والصرف والفلك ، والتخلص والبروج والمنازل والهندسة والحكمة » .. ويعلم عن جوان كل هذا العلم ثم يقتله إلا أن مربية البطرك كرسمويل الذى يعرف الغيب يكشف أمره ، وعندما يسأله عن سر معرفته بغدره بالشيخ صلاح الدين العراقى قال له أن عنده كتاب اليونان وتأليف الحكماء والكهان وله أفضلية عجيبة وسيرة غريبة .. « وفى خلال أجزاء السيرة نلمح بين حين وحين ذكر هذا الكتاب حتى تتولى الحوادث ويظهر بطل جديد ،

يلعب دورا فعالا فى حماية المسلمين ، ويصبح هو رئيس جواسيس المسلمين على الصليبيين وهو شيحه جمال الدين ، وفى الجزء الثالث عشر من السيرة نعرف قصة الكتاب على لسان شيحه جمال الدين وهو يحكيها للملك الصالح أيوب فيقول : خلق الله تبارك وتعالى كهينا يونانيا من الكهان اليونانية قبل ظهور النبى صلى الله عليه وسلم ، والكهين يقال له يونان ، وكان ماهرا فى علوم الأقلام ، وكان يحكم على مائدة أرهاط من الجان ، وكان - يا أمير المؤمنين - الجان فى تلك الأزمان يصعدون إلى السماء ويسترقون السمع على الملائكة ، ويخبرون ذلك الكهين ويقولون يظهر فلان إلى أن قالوا له يظهر فى الزمان نبى عربى يقال له محمد ويعطل سائر الأديان ، ويظهر دينه المسمى بدين الإسلام والإيمان ، ويتناسل من دينه رجال أشراف يقال لهم أولاد إسماعيل ، ويظهر لهم رجل بدوى من عرب غزة ويتسلطن عليهم ويطيعونه ، ثم أنه يتخاوى مع رجل آخر يظهر من بلاد العجم ، ويكون سعدهم ببعض ، ويطيعونه على أثر نبيهم ويهدمون الصوامع ويبنونها جوامع ، ويجعلون الكنائس مدارس ، ولكن يظهر لهم رجل عدو لهم وهو من نسل اليونانين يسمى جرجس ، ثم يتغير اسمه ويسمى جوان ويجعل لهم مكايد كثيرة ، ثم يغلبونه غصبا آخر المدة ويقطعونه ، فلما أن سمع الكهن ذلك من الجان يا أمير المؤمنين ، قال لابد أن أحمى جوان من أعدائه حيث إنه من نسلنا ، واصطنع له ما يحميه ويحفظه من أعدائه ثم أنه صار يرتب كل ما أتى به الجان . من السماء ويكتبه فى صفائح من ذهب ، ويكتب فى تلك الصفائح جميع المهالك للإسلام وجميع المسالك إلى جوان من مولد جوان إلى انتهاء مدته « ثم يحكى شيحه جمال الدين أن الحكيم يونان ختم الكتاب جميع المسالك لجوان وجميع المهالك للمسلمين ، وأرسل الجان إلى

كل الأماكن التى يقبض فيها على جوان ليرتب له المخارج .. ثم مات الحكيم يونان . وأتى بعده ابنه أيفان وحكم مكان أبيه فأخبره الجان بما فعله أبوه ، وكان أيفان كما تقول السيرة على لسان شيحه جمال الدين : « ضرب الرمل مرارا فوجد أن هذا النبى الذى يظهر آخر الزمان على الحق من نسل إبراهيم الخليل وإسماعيل الذبيح عليهما السلام » ويقول شيحه جمال الدين انه أسلم واقتنع بدين محمد عليه السلام ثم جعل يرسل الجان إلى السماء يسترق السمع منها ، ويأتونه بما يسمعون وهو يكتب الخلاص إلى الإسلام ، وما من مهلكة عملها أبوه إلا وعمل لها مسلك ، ثم أرسل الجان إلى المهالك التى عملها أبوه وجعل فيها مسالك لنجاة الإسلام ، وجعل ذلك فى صحائف من الفضة وقرنها ببعض فى ذلك الكتاب ، وما زال يفعل ذلك الإحساس إلى أن انتهى زمان ظهور شيحة الذى هو أنا يا أمير المؤمنين ، ولما تهيأ الفراغ من ذلك هذا الكتاب كتاب اليونان ثم احتكمه إلى أن مات وخربت تلك الأماكن العامرات ، وهذا الكتاب مكتوب بالقلم اليونانى ، وقليل فى هذه الأيام من يفهم ذلك الكتاب ، ولم يزل يتوارثه الكفار حتى أتى البطريك كرسمويل » ـ ويحكى شيحه أن كرسمويل كان يعتمد عليه فى التنبؤ للناس بما سيحدث من أحداث ، حتى آمنوا به وبعلمه وكهانته . ثم يعرف بأمره عبد الصليب فيقرؤه علوم الإسلام ويتهيأ لأذية الإسلام والمسلمين . ويأسر طفلا صغيرا فى أحد غزواته على غزة وهو شيحه جمال الدين الذى يعرف عن طريقه بأمر هذا الكتاب ويطلع على كتاب الحكيم ايفان الذى يخلصه من مهالك الحكيم يونان فيعمل به ، ويتغلب آخر الأمر على جوان رغم ماكتبه الحكيم يونان ، وكل ما رصده من الجن ، والطلاسم لجوان ، وكل ما وضعه من مهالك لشيحة جمال الدين . وسنلاحظ أولا أن

الكتب القديمة فى الموروث الشعبى لم تعد الكتب السماوية المنزلة كما ذكرها وهب بن منبه ، كما لم تعد الملاحم العظيمة التى حكى عنها النويرى فى حديثه عن كعب الأحبار ، وإنما أضيف إليها شيئان ، الأول هو كتب الشعوب الأخرى كاليونان وغيرها ، ثم أيضا علوم الأقلام ، وضرب الرمل .. لتكون زادا جديدا للكهان والكهانة .. وهذا يعنى نفاذ الموروثات الشعبية غير العربية الجزيرية إلى الثقافة الشعبية وبشكل مؤثر وفعال .. وربما كان الأمر هنا يحمل مدلولا سياسيا سببته التراكمات الفولكلورية حين غدا ميدان الصراع بين العرب والصليبيين فى عصر متأخر فدخل الصراع أقوام جدد ، وأحب كاتب السيرة أن يجعل منهم من يعرفون بأمر الإسلام من كتبهم القديمة لا من الكتب السماوية المنزلة فقط .. كما أراد أن يجعل منهم من يستهويه الإسلام كفكرة دينية لامعة ، فينحاز إليه حتى قبل ظهوره ، وينصر رجاله لأنهم يملكون الدين القديم ، حتى على قومه ، بل على قومه إذ يمثلون عناد هذا الدين والتنكر له ..

وسنلاحظ ثانيا أن كل بطل من الأبطال قد تحدد دوره مسبقا ، فجوان حدد كتاب يونان دوره ، وشيحة حدد كتاب ايفان دوره .. ولم يعد على الاثنين إلا تنفيذ ما خطط لهما مسبقا من قبل يونان وايفان ، وإن كان هذان بدورهما لايفعلان سوى تنفيذ حكم السماء الذى نقلته اليهما الشياطين من استماعها إلى السماء وما تناقلته الملائكة من حديث .. ومع كل جهد يونان وايفان ، فواضح أنهما مسخران لأداء هذا الدور الذى لن يخدم إلا ماهو مسطر مسبقا ، وما هو أمر قدر من قبل العناية الإلّهية ولا رجعة فيه ، ولا تبديل له ، وإنما هى مجرد اهتزازات واضطرابات لاتخرج أحدا عن مسار قدر له مسبقا ، وعن فعل سيقوم به شاء أم لم يشأ ، عرف بأمره أو لم

يعرف ، حاول العالمون والقادرون تغييره أم لم يحاولوا ، فالبطل إذن محكوم ، شخصيته مرسومة بدقة من قبل ، جوان إلى جوار أعداء الإسلام فهو عدو شرير وكافر .. وشيحة إلى جوار المسلمين والإسلام فهو مجاهد ومؤمن .. ولا ذبذبة فى السلوك ، ولا خروج بحكم الدوافع الداخلية أو الأحداث الطارئة عن هذا المسار المحكم والمحكوم معا .. والشخصيتان هنا تتصارعان حقا ، ولكن صراعهما هو صراع الخير مع الشر ، لاصراع الإنسان مع القدر ، فكلاهما محكوم بقدر محدد ، وليس الخير منه والشر من القدر ، وليس الشر منه والخير من القدر ، وإنما الخير والشر قدر محتوم لا يستطيعان منه فكاكا ، فالصراع يخرج عن المجال الدرامى ، إلى المجال الملحمى .. ويصبح الأبطال بهذا أبطالا ملحميين لا أبطالا دراميين .. وقد انعكس هذا على أبطال الأعمال الشعبية كلها بما فى ذلك المسرح الشعبى فى أوائل ظهوره وحتى الآن ..إذ يدخل الأبطال المسرح وهم فى حالة تكامل وتكون قبل رفع الستار ، وهم يتحركون ويتصرفون وفى الذهن مسبقا ماسيتم من أمرهم ، وما سيؤول إليه أمر صراعهم ، الخير ينتصر والشر ينهزم .. والمتفرج ينحاز إلى الخير ، أو يسقط من ذاته على بطل الشر ، ولايستطيع إلا أن يكون له موقف ، إلا أن يكون له انحياز مسبق ، مثل أبطاله أصحاب المواقف المسبقة أنفسهم .. وقد ظهر هذا جليا فى المسرح المرتجل ، والمسرح الضاحك الذى شهدته القاهرة منذ بدايات المسرح فيها .. ولعل هذه الملحوظة تجيب على الكثير من التساؤلات التى أثارها الدكتور على الراعى فى كتابه (المسرح المرتجل) ، وتحل كثيرا من المتناقضات التى أحسها الدكتور محمد يوسف نجم فى كتابه عن « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » ، وتكشف السر عن الشخصيات (الجاهزة) التى عرفها المسرح

العربى منذ بدايته ، وفى التزامه بالموروث الشعبى ..

وسنلاحظ ثالثا أن أزمة أصحاب العمل الدرامى العربى فى شكله الروائى الأول ـ هى هذه القضية الثانية ، أعنى قضية الإنسان والقدر ، وفى الحقيقة فإن تغلغل الإيمان بالكهانة يحل المشكلة عندهم حلا جيدا ومنطقيا، وهو فى حقيقته إسلامى واضح التأثر باصرار القرآن على تبرئة القول من مترسباته القديمة التى يرفضها من أساسها .. كما أن هذا الإيمان بالكهانة يقدم حلولا أكثر ملاءمة للحدث القصصى من الحلم .. فالحلم وهو يُستخدم بكثرة وفى كل حين ـ يحدث فى لا حدث ، أعنى أنه يحدث بعيدا عن منطق الحوادث نفسها وتسلسلها وسياقها ، إذ يقطع هذا السياق ليتم فى إطار السكون أو النوم .. وتفسيره يأتى بعيدا عن قدرة البطل صاحب الحلم، لأنه يستعين بفهمه وإدراك مغزاة بالعرّاف أو المتنبئ أو المعبر .. بينما الكهانة فعل واضح وصريح يشارك فيه الأبطال أنفسهم ولايحتاجون لوسيط فى الوثوب منه إلى صلب الأحداث نفسها .. وقد تحول الكهنة أو الكهان فى كثير من الأحيان إلى أبطال يشاركون فى الفعل الروائى بأنفسهم كما رأينا فى سيف بن ذى يزن وفى الظاهر بيبرس وفى السيرة الهلالية عند شخصية أبو زيد سلامة الذى كان هو نفسه يضرب الرمل ويعرف فى حساب الكواكب والطالع والنجوم .. وهذه الأشياء والتى يسميها كتاب السير باسم علوم الأقلام هى مصدر رابع من مصادر الكهانة .. الأول هو الشفافية ، والثانى هو الجن ، والثالث هو الكتب القديمة ، والرابع هو علوم الأقلام هذه .. وهذه العلوم يدخل فيها معرفة الفلك وحركة النجوم ، كما يدخل فيها من المعارف ماهو من مكونات السحر والطب الشعبى والحيل المختلفة ، ويقول المسعودى عن الآراء حول الكهانة : « وطائفة ذهبت إلى أن

وجه سبب الكهانة من الوحى الفلكى » ... وهذا مدخل إلى التعزيم والشعوذة وضرب الرمل وقراءة الطالع ، وكلها تنتسب إلى أنواع غامضة من المعرفة ترتبط بالموروث الشعبى من المعارف المنحدرة من أصول معبدية قديمة ، وهى فى مجمل أمرها تسمى بالكهانة فى كتب التاريخ وفى كتب التراث الشعبى عامة .. وهى الصورة التى ظهرت فى الأعمال الشعبية من الحكايات الشعبية وحتى السير الشعبية ، كما ظهرت فى ألف ليلة وليلة بصورة مُلحّة إلحاحا واضحا ، وتلعب الكلمة فى هذه الطقوس الكهنوتية دورا رئيسياً ، فأعمال السحر والطلسمات ترتبط بالكلمات السحرية التى تصاحب الطقس السحرى وتعطيه فعاليته ، وظهرت المرأة الساحرة العجوز التى تسحر لتحويل القلوب وإحداث الأذى ، كما ظهرت العاشقة التى تسحر لتستجلب المحبة من حبيبها أو تثير البغض فى زوجها .. إلا أن أخطر أنواع السحر التى ظهرت فى الموروث الشعبى هو سحر التحول » ، أو السحر الذى يغير صورة الإنسان إما إلى حيوان ، وإما إلى جماد .. ويمثل هذا عنصراً جوهريا فى الحدث القصصى ، وتقول عنه الدكتورة سهير القلماوى فى كتابها عن « ألف ليلة وليلة »« وأكثر ما يستخدم هذا الفن فى الليالى فى تفسير حال الإنسان من آدمى إلى حيوان غالبا وإلى جماد قليلا . وأعجب القاصون بهذا النوع من السحر ، فكان موضوع قصص كثيرة كهذا الذى نجده من قصص الشيوخ الثلاثة فى قصة التاجر والعفريت فكل هؤلاء كان الجزء الهام فى قصتهم أنهم سحروا إلى حيوان أو كانت الحيوانات التى معهم آدميين مسحورين « وتقول » وتغير صورة الإنسان إلى حيوان أكثر موضوعات السحر انتشارا فى الليالى » ... والواقع أن استخدام سحر التحول فى ألف ليلة وليلة يمثل ظاهرة الشخصية ذات

الوجه الواحد تصويرا كاملا ، فالساحر إما شرير أو امرأة عجوز شريرة تسعى إلى الشر .. وهذه ستلقى نهاية شرها وعبثها بالإنسان الطيب الذى تعرض إلى أذاها فَتُحوّل صورته الآدمية إلى صور حيوان أو جماد .. وإما يكون الساحر خيّراً ، وهو فى الغالب الأعم فى قصص ألف ليلة وليلة والحواديث الشعبية المنتشرة حتى الآن ، يكون فتاة عذراء أو صغيرة وبريئة ولكنها تعلمت السحر عن جدة لها أو حاضنة ، وهى تدرك أن الحيوان الذى تراه آدمى مسحور فتغطى وجهها خجلا منه ، وتلوم من يصبحه معها سواء كان أباها أو أخاها لأنه يدخل عليها رجلا غريبا ، ثم تتمكن عن طريق الكلمات ذات القوة السحرية التى تقرؤها على طاسة نحاسية مليئة بالماء وترشها على الإنسان المسحور ، أن تعيده إلى هيئة الآدمية من جديد ، وغالبا ماينتهى الأمر بالأمير المسحور إلى الوقوع فى غرام منقذته ويتزوج منها ..... فيلعب سحر التحول هنا دورا أساسيا فى انقاذ المضطهد الذى حكمت عليه قوة شريرة بعقاب مخيف ، وإعادة الحق إلى أهله ، وأحداث هذا التوازن فى الحدث الدرامى الذى يبعده عن التراجيديا ويقترب به من هذا السلام الفنى ، الذى تميزت به القصة الإسلامية ونجد فى الليالى وفى الحدوتة الشعبية السحرة الذين يسخرون الجان للشر غالبا ما يكونوا أغرابا عن موطن القصة نفسها ، فالساحر إما أعجمى أو يهودى أو مغربى ، وقد لاحظت الدكتورة سهير القلماوى هذه الظاهرة وقالت عنها فى صفحة ١٥١ من دراستها القيمة : « .. أكثر من هذا أننا نجد تفاصيل السحر كلها تنسب فى كثير من الأحيان إلى الأجنبى ، فسكين بنت الملك فى قصة الصعلوك الثانى مكتوب عليها بالعبرانية ، والقبور التى يصادفها موسى بن نصير فى رحلته فى سبيل خاتم سليمان ، مكتوب عليها باليونانية ، والبئر المعمورة ببنت

إحدى ملوك الجان التى هى من ذرية ابليس اللعين فى قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان بئر رومانيةوهكذا . وهؤلاء الذين يمثلون السحرة هم إما من الأجانب ـ أعاجم وفرس ويهود وقليلا نصارى . وكثيرا ماتكون زرقة العيون لغرابتها هدفا للشرير أو الساحر .. « وقد ارتبط موقف الحذر من الحضارات الوافدة وأصحابها كثيرا بهذا الوصف للساحر ، فالسحر الشرير لابد أن يكون مرتبطا بمعنى الكفر ، ولابد بالتالى أن يكون من يمارسونه من غير المسلمين ، أما السحر الخير ، أو السحر المضاد ، والذى يوقف أعمال السحرة من الكفار فلابد أن يمارسه سحرة مسلمون ، إما علنا كما هو فى حالات العذراوات فى الليالى ، وإما سرًا كما هو فى حالة الساحرة طامة والساحر برنوخ والحكيمة عاقلة فى سيرة سيف بن ذى يزن .. ويوضح هذا ما أورده ابن النديم فى الفهرست حيث يقول فى الفن الثانى من المقالة الثامنة وسنلاحظ أنه يسميه « فى أخبار العلماء وأسماء ماصنفوه من كتب » .. ثم يقول عن هذا الفن : « ويحتوى على أخبار المعزمين والمشعوذين والسحرة وأصحاب النرتيجات والحيل والطلسمات .. قال محمد بن إسحاق النديم : زعم المعزمون والسحرة أن الشياطين والجن والارواح تطيعهم وتخدمهم وتتصرف بين أمرهم ونهيهم ، فأما المعزمون ممن ينتحلون الشرائع فزعموا أن ذلك يكون بطاعة الله جل اسمه ، والابتهال إليه والاقام على الأرواح والشياطين به ، وترك الشهوات ، ولزوم العبادات ، وأن الجن والشياطين يطيعونهم أما طاعة لله جل اسمه لاجل الاقسام به ، وإما مخافة منه تبارك وتعالى ، ولأن فى خاصية أسمائه ، تقدست وذكره جلّ وعلا ، قمعهم واذلالهم ، فاما السحرة فزعمت أنها تستعبد الشياطين بالقرابين والمعاصى وارتكاب المحظورات مما لله جل اسمه فى تركها رضا ،

وللشياطين فى استعمالها رضا ، مثل ترك الصلاة والصوم وإباحة الدماء ونكاح ذوات المحارم وغير ذلك من الأفعال الشريرة وسنلاحظ أن المؤرخ الإسلامى قد أسمى هؤلاء باسم العلماء ، فأدخل فنونهم هذه ضمن العلم فى عصره ، وهو مفهوم قريب من مفهوم الممارسات السحرية فى العصور الأولى، حيث كان الكهنة هم الأطباء وأصحاب المعرفة بالهندسة والطب والفلك وغيرها من العلوم البدائية الأولى .. وكل ما حدث أن هؤلاء الكهنة انقسموا إلى قسمين ظاهرين قسم منهم مؤمنون يمارسون علومهم هذه من خلال أسماء الله بالإيمان بقوتها وقوة الإيمان .. وقسم منهم كفرة يمارسون (علومهم) هذه من خلال القرابين والمعاصى التى ترضى الشيطان والتى تؤكد الكفر بالله وكتابه ودينه .. وهذا يقسم العالم هذه القسمة الدينية الواضحة : الله والشيطان .. المؤمنون بالله ، والكافرون ... وكل من القسمين يستعين بالشياطين فى أداء أعماله السحرية أو أعمال الكهانة ، فكان لابد أيضا أن ينقسم الشياطين إلى قسمين : قسم مؤمن ومسلم ، وقسم كافر وملحد ... وقد ارتبط الجن المؤمن بنبى الله سليمان حيث يقول تعالى فى الآيات ١٦ , ١٧ من سورة النمل : « وورث سليمانُ داودَ وقال يأيها الناسُ عُلمنا منطقَ الطير وأوتينا من كل شىء إن هذا لهو الفضل المبين . وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فهم يوزعون » .. وارتبط جند سليمان من الإنس والجن بالإيمان لأن سليمان نبى من أنبياء الله ، ولأنه غزا فى الأرض ليحق كلمات التوحيد ، ويقول الموروث الشعبي أن من آمن بسليمان من الجن فهو طليق ، ومن كفر وتجبر وعتا حبسه سليمان فى قمقم وختمه بالرصاص ووضع عليه خاتم سليمان ، ورماه فى ظلمات المحيط عقابا له حتى يوم القيامة .. وتدور أحداث قصة

العفريت والصياد فى ألف ليلة وليلة حول هذا الموروث الشعبى المتناقل ، إذ يصطاد الصياد قمقما بعد فشل طويل فى رزق البحر ، فإذا ما فتحه خرج عليه جن سليمان المحبوس يخيره بين أمنيات ثلاث لأنه أنقذه حين يأسه من النجاة ، وقسمه أن يقتل من ينجده ويحتال عليه الصياد حتى يعيده إلى القمقم من جديد .. والواقع أن حكايات الجن المحبوس ترتبط بسيدنا سليمان ارتباطا دائما ، ويقول الموروث الشعبى إن سيدنا سليمان سخر الكثير من الجان كعقاب لهم لخدمة أداة من الأدوات كعبيد يلبّون رغبات من يملك هذه الأدوات ، كاللوح الذى يتحكم فى الجنى عيروض الذى يخدم سيف بن ذى يزن فى سيرة سيف ، وكذلك الخادم الموكل بالسوط المطلسم ، والطاقية المخفية والجراب الذى لاينفذ ما فيه .. وكثيرا ما تقرأ فى ألف ليلة وليلة أن الكاهن والساحر يقسم على الجنى بالأقسام التى وضعها سيدنا سليمان لقهره وعبوديته ، فيقشعر منها الجنى وينفذ أمر الساحر .. ويتحدث ابن النديم فى الفهرست عن الجن المؤمن على يد سليمان فيقول فى نفس الفصل السابق : « وهم سبعون ، زعموا أن سليمان بن داود صلى الله على نبينا وعليهما السلام جلس وأحضر رئيس الجن والشياطين واسمه فقطس وعرضهم ، فعرفه فقطس اسم واحد واحد منهم وفعله فى ولد آدم ، وأخذ عليهم العهد والميثاق ، فإذا أقسم عليهم بذلك العهد أجابوا وانصرفوا ، والعهود أسماء الله تعالى عز وجل ، وهم . » ثم يعيد ابن النديم أسماءهم وأسماء آبائهم ،، « ويخدم هؤلاء الشياطين سيدنا سليمان ويصيرون كجنود له ، ويحملونه عبر المكان ، ويصنعون له من الأدوات ما يستثير الخيال ، ويحقق للبطل الإنسان كل ما يرفعه فوق طاقاته المحدودة ويصوّر الثعلبى فعل الجن تصويرا طريفا إذ يصف بساط سيدنا سليمان يقول فى

كتاب « عقد الجمان » أو العرائس : « نسجت الشياطين لسليمان عليه السلام بساطا فرسخا فى فرسخ ذهبا فى أبريسم ، وكان يوضع له منبر من الذهب فى وسط البساط فيقعد عليه وحوله ثلاثة آلاف كرسى من الذهب والفضة فيقعد الأنبياء على كراسى الذهب والعلماء على كراسى الفضة وحولهم الناس ، وحول الناس الجن والشياطين ، وتظلهم الطير بأجنحتها لئلا تقع عليهم الشمس ، وترفع ريح الصبا البساط مسيرة شهر من الصباح إلى الرواح ، ومسيرة شهر من الرواح إلى الصباح » .. ويقول صاحب الفهرست : « يقال والله أعلم وأحكم أن سليمان بن داود عليهما السلا م أول من استعبد الجن والشياطين واستخدمها ، وقيل أول من استعبدها على مذاهب الفرس جمشيد بن اوتجهان ، قال وكان يكتب لسليمان بن داود آصف بن برقيا ، وهو ابن خالة سليمان » .. وشخصية آصف بن برقيا . تتردد كثيرا فى الأعمال الشعبية العربية ، وسيف آصف بن برقيا هو الذى يشق به سيف بن ذى يزن طريقه إلى النصر على أعدائه ، كما أن الموروث الشعبى يقول إن سرقة كتب السحر من سليمان تمت فى غفلة من وزيره آصف بن برقيا .. وسنلاحظ أن الموروث الشعبى جعل الشياطين تتمكن من خداع آصف إذ يتحول شيطان منهم إلى صفة سليمان عندما فتن بالخيل ، وجعل الشيطان يحكم مكانه ، وهى صورة درامية رائعة ولكنها كالمعتاد لا تنته النهاية الفاجعة ويحكى وهب ابن منبة فى كتابه التيجان عن هذه التجربة فيقول : « ثم أن خاتم سليمان سقط من يده فذهبت الطير وسكنت الريح لما أراد الله أن يرى سليمان ملكه ليبتليه فلما سلب ملكه علم أنه لمنسى من ذكر الله فخرج هاربا يجول فى القياف ويتضرع إلى الله ، وأن شيطانا من الشياطين كان ساحرا كتب سحرا وجعله تحت كرسى سليمان ،

وصعد على كرسيه ودخل على نساء سليمان وآزره آصف وهو لا يعلم أنه شيطان . فلما نظر آصف إلى فعل ذلك الشيطان أنكره « .. ثم رد الله لسليمان ملكه بعد ذلك .. وهذه القصة تجعل الشيطان فاعلا بذاته ، وقادرا على تعلّم السحر وآتيانه ، وهى صورة نجدها واضحة فى الف ليلة وليلة وكثير من الحكايات الشعبية حيث يتحكم الشيطان فى سلوكه ويظهر فى صورة مالايقدر عليه بشر وهى صورة توجد أيضا فى سيرة سيف بن ذى يزن ، وفى الحواديت الشعبية ، ويسمى الشيطان فى هذه الحالة باسم العفريت أو الجنى ، وهو يتحول من صورة إلى صورة بارادته ، كما أنه يقوم بالأعمال السحرية فى نقل الآدميين من مكان إلى مكان دون أن يشعروا، كما أنه يقوم بعملية تحويل الإنسان إلى حيوان أو جماد بنفسه . وتقول الدكتورة سهير القلماوى حول هذا : « فالجن تملك من القوى الخارقة تلك القوة خاصة ، وهى مستعدة لأن تسحر الإنسان حيوانا إذا كان ذلك يرضى من سبق فضله على الجنية أو العفريت ، والجن لاتفك هذا السحر الذى تجده عقابا عادلا دائما ، فالأخت مأمورة أن تضرب أختها مائة سوط كل ليلة والأخت تبكى لأختها ولكنها لاتستطيع غير ذلك ، حتى يعرف الرشيد أمرها وحتى يحرق الشعرة ، فتظهر الجنية وتفك السحر بأمر من أمير المؤمنين . » .. وفى سيرة ابن ذى يزن تقوم الجنية عاقصة بخدمة أخيها فى الرضاع سيف بن ذى يزن غير مأمورة أو مرصودة ، وفى المأثور الشعبى حكايات كثيرة حول حبّ الجنية للإنس ، أو حب الجن لإنسية ، وفى ألف ليلة وليلة قصة ذلك الجنى الذى أسر العروس يوم زفافها ، وأغلق عليها صندوقا بأقفال ، وحملة فوق ظهره حراسة لها ، ومع هذا فهى فى غفلة منه تخرج للملك شهريار وأخيه وترغمهما على معاشرتها كيدا للجنى .. وفى

كثير من الحكايات الشعبية يُخلص البطل بطلته من جنى أحبها وأسرها ، وقد تكررت هذه الوحدة الدرامية فى كثير من قصص ألف ليلة وسيرة سيف بن ذى يزن .. وكما يأتى الحب تأتى الكراهية والعداوة ، وتأتى المعارك بين الجن والإنس ، والجن هنا دائما من الأشرار ، والإنس هنا من المؤمنين المزوّدين بأدوات قادرة على قتل الجن الكافر .. وبنفس الدرجة يأتى الصراع بين الجن المؤمن والجن الكافر صدى لصراع المؤمنين والكفار فى عالم الإنس .. ونحن هنا فى مرحلة قريبة جدا من صراع الآلهة الإغريق ، بينهم وبين بعضهم ، وصراع الإنس القوى فى مواجهة الآلهة ، وقوى الآلهة التى تقف إلى جوار البطل .. مما يمثل المرحلة الملحمية من الأعمال الإغريقية ، والتى مهدت للمرحلة الدرامية ، حيث تقف سقطة البطل لتمثل نهايته الفاجعة أمام قوى الآلهة .. أما هنا وفى قصة سليمان بالذات فعلى الرغم من وجود السقطة الأرسطية ، إلا أن الحدث الدرامى لايتجه وُجهة تراجيدية ، وكذلك الأمر بالنسبة لأحداث مشابهة وكثيرة فى الموروث الشعبى العربى الذى يتعلق بقوى الجان خيره وشريره ـ وهى تلك القوى الغيبية الفائقة التى تعتبر ـ فى الموروث العربى ـ بديلا عن الآلهة وانصاف الآلهة فى غيره من الموروثات الشعبية .

والذى لاشك فيه أن الإسلام قد أوقف هذا الأمر تماما .. فأعلن عجز الشياطين عن معرفة الغيب ، أو الصعود إلى السماء ، كما قضى على العبادات التى ترسبت عنها اعتقادات السحر ، ويؤكد هذا القول ابن النديم فى أثناء تعداده للكتب التى أُلِّفت عن السحر ، إذ يتحدث عن (ابن هلال) فيقول : « من المحدثين ، وهو أبو نصر أحمد بن هلال البكيل ، وهلال بن وصيف وهو الذى فتح هذا الأمر فى الإسلام » ـ إلا أن الذى لاشك فيه أن

هذا الأمر ـ أعنى الكهانة قد عادت فى ظل الإسلام آخذه شكل الحكمة والعلم ، ويؤكد ابن النديم هذا فى قوله عن مؤلف آخر هو (ابن الجارصاصة) (فيقول عنه : « وهو أبو عمر وعثمان بن الجارصاصة ، ممن رأيناه وشاهدناه وكان مقدما فى صناعته ، سألته يوما فقلت : يا أباعمر ، أنا أنزهك عن التعرض لهذا الشأن .. فقال : ياسبحان الله ، لى نيف وثمانون سنة ، لو لم أعلم أن هذا الأمر حق لتركته ولكننى لا أشك فى صحته ، فقلت : والله لا أفلحت » وواضح أن ابن النديم يحترم هذه الصناعة وإن كان لايراها حقا ، ونحن نذهب أن الحق عنده ـ فى هذا الموضع ـ يعنى السواء مع الدين .. وعلى كل حال فقد تسربت الكهانة إلى المعتقد الشعبى باسم السحر هذه المرة .. وأصبح الساحر يقوم بدور الكاهن القديم ، وظهر الصراع بين المعتقد القديم والصورة الجديدة ، مجسدا فى هيئة الصراع بين الجن الخيّر والجن الشرير ، وبين السحرة (أصحاب الطريقة المحمودة) كما يقول ابن النديم ، والسحرة (على الطريقة المذمومة) كما يسميها ، وهو ينسبها إلى (بيذخ) ابنة إبليس وزعموا كما يقول : « أن المريد لهذا الأمر متى فعل ما تريد وصل إليها وأخذ منه من يريد وقضت حوائجه ، ولم يحتجب عنها .» ومن مثل هذه العبارات فى كتب الأخبار والتاريخ تسلك هذه المعتقدات المعدلة والجديدة إلى الموروث الشعبى العربى . الذى ربط بين الكهانة والسحر والعرافة والتنجيم . وربط أيضا بين الشياطين وما يصيب الإنسان من آفات ومرض . ونسبوا الفعل الشرير من حسد ومرض وعطاب وجنة إلى مسّ الشياطين ، والقرآن يستعيذ منهم بالله « أعوذ بالله من الشيطان الرجيم» . وقوله تعالى فى سورة الفلق « قل أعوذبرب الفلق من شر ماخلق ، ومن شر غاسق إذا وقب ، ومن شر النفاثات فى العقد ، ومن شر حاسد إذا

حسد » .. ومن هنا كان المدخل إلى توقى الشياطين والساحرات والحاسدين، وارتبط هذا كله بعلوم النجوم والأفلاك وهى العلوم التى نشأت فى المعبد قديما لرصد الآلهة من النجوم والكواكب ، ثم تحولت إلى علوم التنجيم التى ارتبطت بعلوم السحر ارتباطا كبيرا ، ويقول ابن النديم فى الفهرست ، « زعم طائفة من الفلاسفة وعبدة النجوم أنهم يعملون الطلسمات على الأرصاد والكواكب لجميع ما يريدونه من الأفعال البديعة ، والتهيجات ، والعطوف ، والتسليطات » .. ومن هنا كان اعتقاد عامة الشعب فى أن ما يصيب أبدانهم من مرض إنما مرده إلى هذه العناصر وتسليطها عليهم ، ومن هنا أيضا ظهرت الرقى والتعاويذ والأحجبة ، وظهرت الكتب المؤلفة فيها ، وظهر المحترفون المتخصصون فى خواص الأشياء المؤثرة فيها ، ومنها كتاب يذكره الفهرست فى قوله : « كتاب فرتفويوس فى الأسماء والحفظة والتمائم والعوذ من حروف الشمس والقمر والنجوم الخمسة وأسماء الفلاسفة » ومن هذا المدخل تعود الطقوس المعبدية لتطل برأسها من جديد ويشرح لنا الأستاذ سعد الخادم هذا الارتباط فى كتابه « الفن الشعبى والمعتقدات السحرية » فيقول فى ص ٩٦ : « أن العقائد المصرية القديمة قد اتجهت إلى ربط كل جزء من أجزاء الجسم بالإله الذى يؤثر على هذا العضو ، فاصابة بعض أعضاء الجسم أو سلامتها فى هذه العقائد وقف على الآلهة . وهكذا نرى الإنسان قد أصبح يمثل نظاما مصغرًا للكون . وارتبط بالآلهة التى صارت تمثل بدورها أجراما سماوية ، وكأن الإنسان بأعضائه ، وعلى الرغم من ضآلته يُمثل نظاما مُصغرا للكون ..» ويورد الأستاذ سعد الخادم نصا فرعونيا لوقاية الطفل من السحر والعين يطابق نصا أورده منقولا عن إحدى الرقى الشعبية فى مصر استعملت (حتى أواخر القرن الماضى ..) وقد دخل

الاعتقاد الشعبى وجود أخوة من الجان للإنسان معكوسة الجنس ، فالصبى تكون أخته الجنية صبية ، والفتاة يكون أخوها جنيا ، وتقى الأم ابنها أو ابنتها بالتعاويذ من شر أخيه الجنى ، وهى تخاف أن يؤذى سلوك ابنها أخاه من الجن فإذا سقط أسرعت تقول : « وقعت على أخوك أحسن منك » وهى تحرص على ترك فضلات الطعام كقربان للجنى ليرضى عن الفتى ، فإن سقط مريضا فإن أخاه الجنى غاضب ولابد من استرضائه بشكل أو بآخر ، لعل آخر هذه الأشكال هو حفلات الزار شبه الطقسية ، وفى ألف ليلة وليلة يرمى الرجل الجالس الشجرة بنواة بلحة فرغ من أكلها فتقع على صبى من الجان فتقتله ، ويخرج أبوه الشيطان ليقتص منه ، وتبدأ حكاية التاجر مع العفريت التى تبدأ مع الليلة الأولى فى الليالى حتى الليلة الثالثة من ليالى شهرزاد . ويذهب المعتقد الشعبى إلى أن الجنون مس من عمل الشياطين ، ولا علاج للمجنون إلا برضاء من أغضبهم من الشياطين عليه . ويقال عن المجنون أنه أصابته جنة ، ولهذا فكثير من كلام المجانين يؤخذ باعتباره نوعا من النبوءه ، أو أن هناك أسرارًا تحيط به .. وقد اختلطت شخصية المجنون فى المعتقد الشعبى لشخصية المجذوب ، وهو الرجل المتديّن الذى جذبته الأنوار الإلّهية فضاع عقله ولكن امتلأ قوله بالحق والحكمة .. وترتبط سير هؤلاء المجاذيب ارتباطا كبيرا بالجن والأحلام ، وفى كتاب سيبوية المصرى يذهب ابن زولاق إلى أن سيبويه أصابته الجنية أو الجنة حين سقط وهو طفل من نافذة إلى جوف بئر عميق ، ومن ساعتها وهو يلبس الخلق من الثياب ويسير منفوش الشعر حاملا الجريدة الخضراء فى شوارع القاهرة يحذر أهلها ويسب حُكامها ، ويسخر من رجال الدين فيها .. وهذه الشخصية كثيرة الورود فى الموروث الشعبى العربى ، وقد

تسللت منه إلى الكثير من المسرحيات الشعبية التى مثلت في مطلع القرن ، كما تسللت أيضا إلى الكثير من الأعمال الروائية والمسرحية الهازلة والجادة على السواء .. وفى الموروث الشعبى تقف شخصية الملك الصالح أيوب فى سيرة الظاهر بيبرس أكمل صورة للمجذوب وهو مزيج من ولى الله ومن المتصوف الزاهد ، ومن المجذوب ناقص العقل ، فهو لا يأكل إلا من صنع يده إذ كان يضفر الخوص ويعمل المقاطف ويأكل الدقة والقراقيش ، ولكنه يأتى بالمعجزات (مدّ يده في الهواء وقال يادائم ثلاث مرات وقبض على شىء من الهواء وناوله إلى الوزير وقال له خذ هذا فأخذه وإذابه كتاب يقال له دلائل الأحكام) ، ويوصيه أن يعمل بما جاء به ، ثم هو يعرف الغيب ولكنه ـ وهو ملك ـ لايستطيع أن يغير ما قُدّر من الأمور ، وإنما هو يلغز وتأتى كلماته شبيهة بأسجاع الكهان ، وحين يسأله الوزير عن معنى حديثه يقول له « لا تأخذ على كلامى فأنا رجل فقير عبيط » ولكن الملك الصالح تراه زوجته فى مكة أثناء الحج وهو لم يغادر القاهرة ، ويراه الظاهر بيبرس يظهر فى جبل لبنان يوصى به أولاد إسماعيل وهو فى مكانه على تخت ملكه بمصر .. وفى سيف بن ذى يزن يظهر له أولياء الله الصالحون يدلونه على الطريق إلى كتاب النيل ، وبعضهم على شكل مقعد بلا يدين وقدمين يطعمه النمل حبات رمان تسقط أمامه كل يوم فيها غذاؤه إلى أن يحين أجله ، كما يظهر له الشيخ جياد دياب على شكل طائرين يتحدثان حديث الآدميين ، أما سيرة الظاهر بيبرس فهى تغصّ بالأولياء الأحياء منهم والأموات ، فالظاهر يقهر عثمان بن الحبلى بأمر السيدة نفيسة صاحبة الأنوار وهى التى تحميه من مؤمرات الزعر والحرافيش ، وكذلك يفعل سيدى العتريس ، والظاهر بيبرس يشاهد مجلس أولياء الله برئاسة السيد البدوى ، وكلّهم من الأموات ولكنه

يراهم وهم يصطفون على الكراسى ، ويقول عنهم راوى السيرة فى الجزء العاشر منها « وكانوا هؤلاء الرجال المقيمين على الكراسى والجالسين منهم أولياء الله الخواص الذين اصطفاهم الله وخصهم بالولاية نفعتنا بركاتهم وأما الذى قدم عليهم فهو سيدى أحمد البدوى رضى الله عنه ونفعنا ببركاته دنيا وآخره » وهم يستحضرون أمامهم الأولياء من الأحياء كالملك الصالح وعثمان بن الحبلى وأحمد الفوال ، « ليأمروهم بتيسير الأمر لبيبرس ليؤدى رسالته دون تعويق .. وتذهب الدكتورة سهير القلماوى أن هذه الظاهرة فى الليالى ترجع إلى آثار مسيحية فتقول فى ص ١٤٨ « ومعجزة سيدنا عيسى فى المشى على الماء قد عرفها قاص من قصاص الليالى ، فهو يذكرها على لسان شواهى إذ تقول إنها كانت زاهدة أكرمها الله باستطاعة المشى على الماء فلما سارت ، داخلها الزهو فعاقبها الله بأن أصابها بحب السفر فأصبحت تجوب البلاد متنقلة دائما .. » ويستشهد المسعودى بالسيد المسيح فى حديثه عن الكهانة التى هى من شفافية النفس فيقول فى الجزء الثانى من « مروج الذهب » : « وذهب قوم من النصارى أن السيد المسيح إنما كان يعلم الغائبات من الأمور ويخبر عن الأشياء قبل كونها ، لأنها كانت فيه نفس عالمة بالغيب ، ولو كانت تلك النفس فى غيره من أشخاص الناطقين لكان يعلم الغيب » وأيا كان مدخل هذه الخاصية عند الأولياء إلا أنها ظاهرة متفشية لها آثارها فى إعطاء البطل صفة تقترب من صفات أنصاف الآلهة عند الإغريق ، كما تقترب من أوصاف الجن وقدراتهم عند العرب ، إلا أنها لا تملك لهم القدرة على تغير المقدور ، أو على فعل شىء إلا باسم الله ، بمعنى أنهم ملكوا اسم الله الأعظم الذى ييسر لهم بسحره وقوته شفاء المرضى وإحضار الأشياء من أماكنها ، والسير على الماء

والتواجد فى أكثر من مكان ، ويبقى قطب الأقطاب وسط هؤلاء الأولياء ـ ولهم فى كل زمان قطب ، وهو قطب زمانه ـ ونعنى به سيدنا الخضر عليه السلام ، والخضر نبى انحدر من الموروث القديم ، منذ حكايته مع الصعب ذى مراثد ، ثم جاء ذكره فى القرآن فى قصة ذى القرنين ، ثم ظل فى الموروث الشعبى رمزا للعلم الذى لايموت ، والخصب الدائم ، ويقول الموروث الشعبى إنك حين تذكره لابد أن ترد السلام لأنه سيمر أمامك دون أن تراه ويقرئك السلام ، ويظهر الخضر فى الكثير من الحكايات الشعبية ، وفى أكثر من سيرة من السير الشعبية العربية ، يرد بالهلالية وسيف إلى سيرة الظاهر بيبرس . كما يظهر فى الكثير من الحواديت الشعبية المتوارثة فى أكثر من بيئة عربية إلى يومنا هذا ..

والدور الذى يقوم به الأولياء هنا يماثل دور الكاهن القديم ، وإن كان أكثر فعالية وقدرة .. وسنجد أن ولى الله صورة محببة عند العوام تعوضهم من نقص القدرة على مجاوزة المحدودية الإنسانية ، كما أنها ترسم جزاءً ماديا للعبادة الصالحة ، وإخلاص النفس للقيم وعبادة الله باخلاص وصدق ..

وقدبقيت لنا من أحاديث الكهانة نقطة هامة ، وتلك هى ارتباطها بالزجر والفأل والطيرة والفراسة .. أما الزجر فهو التفاؤل أو التشاؤم بالطير .. أما الفأل والطيرة فهو التفاؤل من أمر والتشاؤم من آخر .. وأحاديث العرب ومأثورهم الشعبى كثيرة ومتعددة ، وهى قاطعة وحادة ، فمن تفاءل يصدق تفاؤله فيسعد ، ومن حلّ به الشؤم من شىء تعس ولا مَهرب له من هذه التعاسة ، وقد تسلك هذه المفاهيم الشعبية من الجاهلية وعبر تكون المجتمع العربى لترتبط بالموروث الشعبى العام ، وأصبح الفأل والتطير من

الممارسات الشعبية الدائمة والمرتبطة على المسرح بالشخصيات الشعبية ذات الثقافة الشعبية الخالصة ـ فالأمر هو محاولة للاستدلال على الغيب أو ما سيتم من أمر الحدث ، إما عن طريق حركة الطير وحالته في حالة الزجر كما يقول الأستاذ على الجندى فى كتابه « أطوار الثقافة والفكر » ـ ويقول ابن الأثير « الزجر للطير هو التيمن والتشاؤم بها والتفاؤل بطيرانها كالسائح والبارح وهو نوع من الكهانة والعيافة » .. ويذهب ابن خلدون فى المقدمة إلى الغير من هذا حين يقول « وأما الزجر فهو مايحدث من بعض الناس من التكلم بالغيب عند سنوح طائر أو حيوان » فربطه بالكهانة الناشئة عن صفاء الروح ربطًا كاملا .

ثم تأتى القيافة وهى الفراسة ومعرفة الأشياء بآثارها ويقول المسعودى عن أصحابها .. « .. ورأيت بهذه الأرض أناسا قد رتبهم ولاة المنازل يطوفون فى هذا الرمل يعرفون بالقصاص ، يقصون آثار الناس وغيرهم ، فيخبرون ولاة المنازل أى الناس هم ممن طرق البلاد ، وهم لم يروهم ، بل رأوا آثار أقدامهم . والأصل فيها الاستدلال على الإنسان ، ومعرفة الآباء الحقيقيين للأولاد إن اختلف القوم حول نسب طفل ، أو رفض أب الحاق طفله به .. إلا أن التعريف يندرج على الاستدلال ، وقص الأثر ، ومعرفة الشىء بما يشبهه وهى حكايات كثيرة ملأت المأثور الشعبى ، وعرف أبطالها من أعلام السير الشعبية ، كشيبوب فى عنترة بن شداد ، وعمر الخطاف فى حمزة البهلوان ، والبطال فى ذات الهمة ، وشيحة جمال الدين فى الظاهر بيبرس ، وأبو زيد فى السيرة الهلالية .. وفى معظم الأحيان تكون الشخصية المساعدة للبطل من الشخصيات التى تحظى بهذه القدرات ، قدرات ضرب الرمل ، والقيافة والاستدلال بالزجر والقيافة .

والشخصية المساعدة هى الشخصية التى تتميز بالحيل والذكاء وسعة الحيلة ، وهى التى تلجأ فى بطولاتها إلى الخدع والتنكر وأساليب اللصوصية والشطار ... وأصحاب هذه الشخصيات يمثلون فى الحقيقة تمرد الفرد على المجتمع فى ظروف فساد هذا المجتمع وعدم سوائه . وتظهر قمة هذه الشخصيات فى شخصية على الزيبق فى السيرة المعروفة باسمه وفى الحكايات التى وردت عنه وعن دليلة المحتالة وأحمد الدنف وحسن شومان فى ألف ليلة وليلة – وهى تقدم زادا متجددا للشخصيات الإنسانية التى تستطيع التمرد دون حاجة لحماية القوى الخارقة ، وإنما تعتمد فى قوتها الخارقة على هذه الألوان الإنسانية من الكهانة إن صح هذا التعبير ، وهى الفراسة والقيافة والعيافة والفأل والزجر والطيرة .. وهى تقرأ من الأشياء الصغيرة دلالاتها على الأشياء الكبيرة فهى تعرف ما حدث من هذه الاستدلالات ، وقد تتنبأ بما سيحدث من معرفة ضرب الرمل والفأل والزجر..

وسنلاحظ أن الكهانة استمرت فى الموروث الشعبى منذ عصر العبيد إلى يومنا هذا ، أخذت اكثر من شكل ، بأكثر من لون ، ولكنها ظلت قائمة تمثل القدر ، ووهم الإنسان فى دخول علم القوة ، ثم تمثل التطور الإسلامى الذى طوّع هذه القوى القدرية لمعنى الخير والشر بشكلها الإسلامى ، وجعل المواجهة بين الخير والشر لا بين الإنسان والقدر ، فأوقف الاستمرار الطبيعى للحدث الدرامى ، وأحل محله عطاء آخر .

الفصل الثانى

ملامح مسرحية فى الموروث الشعبى

١ ـ المسرح المعبدى

ليس لدينا دليل علمى قاطع على وجود المسرح كخشبة مسرحية وتقاليدعند العرب القدماء وربما فى المنطقة التى أسميناها المنطقة العربية كلها ، وإن كان هذا الحكم الأخير يشوبه حذر كبير ، فلا يوجد دليل على وجود مكان مخصص للعرض بحضرة الجمهور ، وان كانت توجد بعض الدلائل فى الحفريات القديمة على وجود أبنية يشرف منها جمهور على الطقوس المعبدية فى مصر القديمة ، ويتحدث الأستاذ « دربوكون » فيما ينقل الدكتور عبد المحسن الخشاب فى كتابه ، « التياترو والقديم » عن أبنية مخصصة لدخول الأفراد إلى المعبد ومشاهدته للطقوس الدينية فى الكرنك وفى مدينة هابو وفى غيرها من الأماكن ، ويعقب الدكتور الخشاب على هذا بقوله « إن هذا الأثر الغامض الذى يذكره الأستاذ (دربوكون) ليس دليلا على وجود التياترو الذى نعرفه، فلم يحدث أن تكلم عنه أحد من كتاب اليونان الذين زاروا مصر وشاهدوا الكثير منها مما يعرفونه فى بلادهم ، وكان للتياترو دور كبير فى حياتهم ، ومنهم من عاش بمصر حقبة طويلة مثل الفليسوف « فيثاغورث » .. ولكن إذا صح هذا النفى الجازم لوجود

التياترو بمعناه الأغريقى ، فان الباحث لاينفى وجود مكان لأداء المقطوعات الدينية الشعبية ومشاهدتها ، وقد كشف البحث عن وجود مقطوعات تمثيلية من أصول دينية وأخرى غير دينية ، وهو يقول إن هذه المقطوعات «قد وجدت فى كل العالم القديم وقد كان مكان أدائها هو ساحة الجرن ، وأن هذه المقطوعات لاتعدو أن تكون مقطوعات فولكلورية مرتبطة بالدين ولكنها بعيدة عن تعقيدات الطقوس والأسرار ، وكان يقوم بها فرق غنائية راقصة تصحبها موسيقا على غرار مجموعات الغجر الجوالة أو المداحين فى أيام الأعياد وموسم الحصاد . وحول ساحة الجرن يقف القرويون لمشاهدتها . وربما يشاركون فى ترديد الأغانى أو الأناشيد » .. وقد وردت صور الجرن فوق المعابد القديمة حيث تقف فيه الحيوانات من حمير وثيران تهرس القمح كما وردت نصوص فرعونية تمثل ذبح حورس لهذه الحيوانات باعتبارها من خدم ست الشرير إعادة لتمثيل دراما ، الصراع بين الوزير وست والنصوص الفرعونية تمثل فى حالة اعتلاء الملك الجديد العرش ، وقد وردت نصوص كثيرة لعملية قتل ست الرمزى هذا وهو مرة على شكل سيد قشطة ، وحور الجديد أو الملك بعظمته من فوق قارب مقدس ، ومرة على شكل ثيران تساق إلى الذبح .. وقد ذكر مرجع الدكتور الخشاب بعض هذه النصوص واعتبرها بداية حقيقية للمسرح الفرعونى القديم ، إلا أن الدكتور لايوافق على بحث الأستاذ (دربكون) الذى يؤكد أن الممثلين المتجولين كانوا ، يحتفلون ليلا فى الأعياد مع القرويين فى ساحة أو فى أحد المنازل يغنون ويرقصون بل حتى ويمثلون بعض التمثيليات مما عندهم من قصص من الدولة (١٢) كما هو فى أيامنا هذه » .. ويقول الدكتور الخشاب أن الباحث (يربط بين ذوق الشعب وبين هذه القصص الغنائية ذات الديالوج

المحبوبة، ويعين مرثيات أزيس وتفتيس الصريحة التعبير) .. ويغضب قائلا (وتحليل العلماء لهذه النصوص الدينية الدرامية وخاصة الأستاذ دربوكون كان من أجل اثبات وجود التياترو بمعناه الحقيقى ، والحقيقة أن ذلك شيء بعيد عن الواقع) .. والواقع أن لوحة ارتو التى وقف عندها الأستاذ دربكون تحتوى على تمثيلية متكاملة ولكن اعتراض الدكتور الخشاب أنها طقس دينى لا عمل مسرحى وضع خصيصا للتياترو ، فهو يرى أن أدوات المسرح من ممثلين واخراج وتوجيه لا أثر لها فى النصوص القديمة كلها .. والدكتور الخشاب يرى أن المسرح لم ينشأ إلا فى اليونان لوجود الديمقراطية والحرية. أما تحت ضغط الدين المتحكم فى مصر فى العصور القديمة فقد أجهض المسرح ولم يعد سوى ممارسات طقسية محفلية لاتقود إلى مسرح حقيقى ، وهذا هو ما حدث فى القرون الوسطى تحت ضغط الكنيسة المسيحية ونفوذها العنيف ، إذ قضى على المسرح بمعناه الكامل قضاء شبه كامل . ويقول الدكتور الخشاب فى صفحة ٢٣ « التياترو فى اليونان وجد قبل العصور الوسطى ، وبلغ أوجه وقمة وجوده فى التياترو الرومانى .. وفى العصور الوسطى لم يهتم الناس إلا بالكنيسة والطقوس ، كما انشغل العرب عن التياترو بالدين أيضا . وكذلك كان الأمر عند المصريين القدماء أنفسهم رغم معاصرتهم لعظمة التياترو اليونانى فى الحقبة الأخيرة لحضارتهم ..

وهذه الملحوظة التى يذكرها الدكتور الخشاب هامة جدا ، وينبغى الوقوف عندها وقفة متأنية ، فالمسرح وهو يخرج من المعبد كجزء من الطقوس ، يتطور إلى ممارسات خارج المعبد تحمل نفس الطقوس أو تطوراتها فى ظل الوجود الدينى المتغلغل فى نفسيات ووجدان الجماهير بما

يحتوى على تمثيليات دينية تمارس فى كل مناسبة دينية أو فصلية ، ولكنها تظل تكرار للطقس الدينى ، أو تحريرا له بما لايفقدها المعنى الدينى الدائم ، وسنلاحظ هذا عند الشعوب التى مازالت فى مرحلة بداثية من حياتها الحضارية ، ويذكر سير جيمس فريزر فى « الغصن الذهبى » ممارسات طقسية مازالت تمارس عند الكثير من الشعوب التى انعزلت عن التطور الحضارى واحتفظت بدياناتها القديمة .. وهى تمارس الممارسة التى تقف على حافة المسرح وإن لم تدخل فيه ، والتى تخرج من دائرة المعبد وإن مازالت فى اساره ، وأحضان معانيه .. كما أننا مازلنا نرى الطقوس الممارسة فى الكنائس والمعابد اليهودية تحفل بالكثير من مظاهر العرض المسرحى من الموسيقى والإنشاد . والحركات الطقسية المتكررة ، وملابس الطقوس الخاصة التى يرتديها القس أو الكهنة ، وترتقى بعض هذه الممارسات لتدخل بعض تطورات العصر من استخدام للضوء والاخراج المعتنى به ، والموسيقى الكنسية الراقية لكبار الموسيقيين العالميين ، أو للموسيقى العصرية المؤلفة خصيصا للعمل الكنسى المحفلى .. ولكن كل هذا لايقدم سوى الطقس المعبدى كمسرح داخل الكنيسة أو المعبد ، ولا يدخل فى دنيا العمل المسرحى الجدير بهذا المصطلح ولعل هذا ما يجعل رفض الدكتور الخشاب لوجود المسرح الفرعونى بالمعنى الاصطلاحى مبررا سليما إلى أبعد حد ، كما يجعل من موقفه من أحاديث المستشرقين وجدل الدكتور ثروت عكاشة الذى ذهب إلى أن مصر هى صاحبة أول مسرح فى العالم القديم موقفا سليما من الناحية العلمية والفنية على السواء .. وإلا فإن كل الشعوب ذات الديانات الطقسية عرفت المسرح بالمعنى الدينى ومعظم الشعوب طورت هذا المعبد ، سواء كان بدائيا أم بوذيا أم كتابيا إلى شكل من أشكال

المسرح ، الذى يتوفر فيه الحضور الجماهيرى ، و المكان المخصص للطقس أو العرض ، والأدوات المساعدة من ديكور واضاءة وماكياج وملابس ، بل ويتوفر فيه العارضون المتخصصون من رجال الدين ومعاونيهم .. ولاشك أن العرب عرفوا شيئا من هذا لأنهم كانوا أصحاب ديانة وثنية طقسية تفرض وجود المعبد والطقوس والكهنة .. فقد عرّف العرب المعابد باسم «الأخشف أو الغبغب» والتى تحولت إلى « الكعبة » التى بلغ عدد التماثيل أو الآلهة فيها يوم فتح مكة ثلاثمائة وستون صنماً بعدد أيام السنة تقريبا ، على ما رواه البخارى وغيره من المؤرخين عدا ماكان منتشرا منها فى أجزاء الجزيرة العربية وذكر السهيلى فى « الروض الأنف » عن « القليس » وهو بيت العبادة فى صنعاء .. أنه كان به صنمان من خشب ، أحدهما تمثال رجل طوله ستون ذراعا والآخر تمثال امرأة زعموا أنها امرأته .. وذكر ابن الكلبى فى كتاب الأصنام أنه كان لأهل كل دار من دور مكة صنم فى دارهم يعبدونه، وتحكى لنا قصة سيدنا إبراهيم فى القرآن الكريم قصة هذا المعبد القديم الذى كان لأهل النمرود وما كان به من أصنام .. وقد سمى العرب الأصنام بأسمائها ، فلكل صنم اسمه ، ومنها أصنام سواع ويغوث ويعوق ونسر التى وقعت للعرب من أصنام قوم نوح . كما أقاموا أصنام هُبل واللات والعزى ومناة والزهرة وغيرها .. وهذه الأصنام كانت تقدم لها القرابين والأضحيات كما أن أسماء هذه الأصنام ارتبطت بحكايات شعبية لتبرر عبادة العرب لها ، وإن كان بعضها يرمز إلى الكواكب والنجوم ، وبعضها يرمز إلى بعض القدرات الموجودة بخيرها أو المعبودة خوفا من شرها ، فإن بعض هذه الأصنام لم تكن ترمز إلى هذا قدر ما كانت ترمز إلى بقايا قديمة لخطابات شعبية عن رجال مسحوا أحجارا ، أو صنعت التماثيل تكريما له ،

ثم تنوسى الأمر فَعُبدت لذاتها دون تذكر للأصل فى عبادتها .. ويقول الطبرى .. « أن سواعا كان ابن شيت ، وان يغوث كان ابن سواع ، وكذلك يعوق ونسر ، كلها هلك الأول صورت وعظمت لموضعه من الدين ، فلم يزالوا هكذا حتى خلفت الخلوف ، وقالوا ما أعظم هؤلاء آباؤنا إلا لأنها ترزق وتنفع وتقرر اتخاذها آلهة .. ويحكى الآلوسى فى الجزء الثانى من بلوغ الأدب أن (الفيمصاء) أو (الغموص) كانت هى ، وسهيل و (الشعرى) فى بحرة واحدة ، فأصدر سهيل والشعرى وعبر المجره إلى اليمن ، وبقيت القيمصاء وحيدة تبكى حزنا على فقدها سهيلا .. التى كانت تحبه .. حتى غمصت عيناها فهى تبدو ودائما فى السماء أسيفة موجعة » . وهذه الأسطورة حول النجوم نضيف إليها ماذكرناه فى موضع آخر عن قصة نجمة الصباح أو الزهرة وقصتها مع تمثالى هاروت وماروت .. ويقول ابن هشام فى السيرة النبوية « قال ابن اسحاق » واتخذوا اسافا ونائلة على موضع زمزم ينحرون عندهما ، وكان أسافا ونائلة رجلا وامرأة من جرهم ـ وهو أساف بن بغى ، ونائلة بنت ويك ـ فوقع اسافا على نائلة فى الكعبة ـ فمسخهما الله حجرين .. الأصنام كثيرة ومتعددة المصادر والرموز ، والحكايات حولها كثيرة ترتبط بالأسطورة وبقايا المعتقدات القديمة ، بل وبقايا الحكايات القديمة أيضا ثم كانت البيوت التى تقام فيها الطقوس وقد ذكرا الكعبة والقليس والأخشف والغبغب ، وقيل الغبغب هو مكان النحر أو البيت الذى تُقدم فيه الأضحيات ، ويقول ابن هشام عن ابن اسحق « وكانت العرب اتخذت مع الكعبة طواغيت ، وهى بيوت تعظمها كعظم الكعبة ، لها مسدنة وحجاب ، وتهدى لها كما تهدى للكعبة ، وتطوف بها كطوافها بها وتنحر عندها » كما كان هناك سدنة متخصصون لرعاية هذه البيوت

وأصنامها وطقوسها ونعرف أن بنى شيبان كانوا سدنه العزى ، وأن بنى معتب من ثقيف كانوا سدنه اللات وكان هؤلاء السدنة فى مكان الشرف من القبائل التى تقدم العبادات لهذه البيوت وما بها من أوثان ، وكان هُبل يغرب عنده بالقداح ويصف ابن هشام هذا الطقس وصفا كاملا فى السيرة ، ذاكر القداح اليسيقة عند اقدام هُبل ، ويقول .. « وكانوا إذا أرادوا ان يختنوا غلاما، أو ينكحوا منكحا ، أو يدفنوا ميتا ، أو شكوا فى نسب أحدهم ، ذهبوا به إلى هُبل وبمئة درهم وجزور ، فأعطوها صاحب القداح الذى يضرب بها « ثم قربوا-صاحبهم الذى يريدون به ما يريدون ، ثم قالوا / يا إلّهنا ، هذا فلان ابن فلان قد أردنا به كذا وكذا ، فأخرج الحق فيه ، ثم يقولون لصاحب القداح اضرب « إلى آخر الوصف الكامل الذى يؤكد دور الكائن وصاحب القداح .. ويؤكد الطقس القولى المنكر ، مع طقوس القداح .. ونعرف أن الغناء والانشاد والقرع بالدفوف كان يصاحب الطواف بالكعبة « وما كان طوافهم بالبيت إلا مكاء وتصدية » كما نقلت لنا كتب التاريخ والأخبار بعض المقطعات التى كانت تُغنى فى هذه البيوت ومنها المسجعة التى ذكرها الدكتور أحمد كمال زكى فى كتابه « الأساطير » وتقول .. « وإلّهنا الحكم .. رب الخلائق والأفاعى والمناجد وإليهم أن نملك قلة الحياة فى البيد والقفار والأحم .. وتسأله، فلا قضض .. لا رفض .. الرغد وربة الأثر .. ذات حميم لا ذات حم » .. ويقول « وأكبر الظن أن هذا الكلام كان يصاحب الطقوس ، وربما كان ثمة موسيقى ورقص أو نحو هذا » .. وينقل إلينا ابن هشام عن الطقوس القولية المصاحبة للحج قوله : « كانت كنانة وقريش إذا أهلّوا قالوا : لبيك اللهم لبيك ، لبيك لا شريك لك إلا شريك هو لك ، تملكه وما ملك ..» وعلى ندرة النصوص التى جاءت فى كتب التاريخ والأدب إلا أننا نعرف أن اختلاف

العرب حول أمر وآخر يستدعى أن يقصدوا الكاهن المشهور لديهم ليقضى بينهم ، وهم لايقصدون إليه خالى الوفاض بل لابد من قرابين للآلهة ، ثم إن الكاهن لا يتم عملية التحكيم أو الفصل بذكائه وقدراته ، وإنما هو يعرف الأمر بكهانته أيا كان شكل هذه الكهانة ومصدرها ، ويُتم جميع الطقوس المفروضة والمتبعة حتى تتم عملية الكهانة ، ويصدر الرأى الفصل فيما احتكوا فيه» .. وفى قصة حفر عبد المطلب لبئر زمزم ذكر خلافه مع قريش حول البئر فيجعلون بينهم وبينه حكما هى كاهنة بنى سعد هزيم وكانت باشراف الشام ، فيخرج إليها ويخرج من كل بطن من قريش نفر للاحتكام إلى الكاهنة « .. ويحكى زهير بن أبى سلمى فى معلقته عن تحالف عيسى على القتال فيقول مادحا هرم بن سنان والحارث بن عوف اللذين تداركا الأمر بدعوة السلم :

تداركتما عبسا وذبيان بعدما　　　تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

مشيرا إلى منشم الكاهنة التى كان العرب يقصدونها لتقدم لهم حفنة من العطر يغمسون فيها أيديهم حين يتعاقدون ويتحالفون ، وآية الحلف عندهم غمس أيديهم فى ذلك العطر .. ويحكى ابن هشام عن حلف المطيعين فيقول : فأخرج بنى عبد مناف جفنة مملوءة طيبا ، فيزعمون أن بعض نساء بنى عبد مناف اخرجتها لهم . فوضعوها لأحلافهم فى المسجد عند الكعبة ، ثم غمس القوم بأيديهم فيها ، فتعاقدوا هم وحلفاؤهم ، ثم مسحوا الكعبة بأيديهم توكيدا على أنفسهم ..فسموا المطيبين .. وقد نهى الرسول عليه السلام عن الأحلاف فى حديث قال فيه (لاحلف فى الإسلام) ويقول محققوا السيرة النبوية فى هامش الجزء الأول أن المراد منه « النهى عما كانت تفعله الجاهلية من المحالفة على الفتنة والقتال بين القبائل والغارات

«..فالمحفل الدينى موجود عند العرب ، وإن غابت عنا طقوسة ونصوصه بحكم ما تم من إزالة كل معالم الوثنية قبل الإسلام ، وإن كانت التوراة مليئة بذكر المحرقات التى كانت تقدم فيها القرابين للرب ، وان كانت النصوص القديمة مليئة بالإشارات إلى عادات دينية تقوم على أساس محفلى .. إلا أن هذا لايعنى وجود المسرح عند العرب بالمعنى الاصطلاحى الذى نقصده .. والواقع أنه طالما ظلت العروض الطقسية مرتبطة بالعبادة فلا معنى للبحث عن وجود المسرح ، لأن البعد الرئيسى فى المسرح هو الجمهور ، أى المشاهدين الذين يشاركون دون وعى حقيقى بدورهم ، فى خلق المسرح بمعناه الحقيقى .. إذ يكون النص متجهاً إليهم بالدرجة الأولى ، محاولا أن يترجم عن موقفهم من الحياة ، ومن القدر .. وهو موقف متحرك من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى مجتمع .. ويتحول التوجه فى العمل المسرحى نصًا وأداء إلى الجمهور لا إلى الإله أو الآلهة ، فليس ما يقدم عملا يراد به استرضاء الآلهة أو استمالتها ، أو محاكاة صراعها من أجل الإنسان والخير والعدالة .. وإنما الذى يقدم عمل ينبعث أساسًا من فكر الجماهير المتلقية ويتجاوب مع آلامها وآمالها ، ويعكس موقفها من القوى المحيطة بها والفاعلة فيها ، سواء كانت هذه القوى تنتسب إلى قوى غيبية قدريه ، أم كانت قوى اجتماعية ضاغطة أو قاهرة أو ظالمة .. وسواء كانت هذه القوى الاجتماعية أفرادا بأعينهم ، أم حالة سائدة فى مرحلة اقتصادية تاريخية بذاتها .. وتحوّل العمل المسرحى من استرضاء الآلهة إلى التجاوب مع آلام وآمال الجماهير هو المرحلة الحاسمة فى تاريخ وجود مسرح أو تعذر هذا الوجود .. ومن هنا كانت المرحلة الملحمية مرحلة هامة فى تقريب الآلهة من البشر ، ومن مزج القدرات الإلّهية بالسلوك البشرى ، ومن إنزال الآلهة من

على عروشهم البعيدة ليشاركوا فى صنع الحياة اليومية ، وليعانوا منها معاناة الناس ، ويضطربوا فيها تحت نفس المؤثرات التى يقع تحت ظلها كل إنسان ، وبهذا يمكن أن تصبح قداستهم ممتزجة بالقدرات البشرية المحدودة ، ويمكن بالتالى أن يمثلوا بعض طموحات الإنسان وبعض اخفاقاته ، ويمكن أن تكون فيهم النماذج الصالحة للاسقاط والتقمص الذى يعيشه المتلقى أو الجمهور ، فيجد نفسه يُسقط همومه وأحلامه على سلوكيات البطل ، أو متقمصا شخصية البطل ذاته متوحدا معها ومشاركا لها . وهذه النقطة كفيلة فى حالة نضجها بخلق الفرصة لطرح هموم الإنسان نفسه ، أى الإنسان العادى ، على المسرح الذى يكون وجوده متقبلا ومفهوما ، بعيدا عن الطرح الدينى والطقس الدينى الموروث المعدل معا .. وفى مجتمع هذه المنطقة التى أسميناها بالمنطقة العربية ، ساد الدين سيادة كاملة ، قبل ظهور الأديان السماوية وبعدها ، وكان الفكر الشمولى الدينى هو الفكر السائد سواء فى مصر أو فى بابل أو عند الفنيقيين أو الساميين والعرب على وجه الخصوص .. وسيادة المعتقد الدينى سيادة صارمة ومتوارثة كانت تمنع التطور الملحمى أو المسرحى بمعناه الاصطلاحى .. وعندما وجدت المرحلة الملحمية وجدت محكومة بالاطار الدينى وموظفة لخدمة الخير المطلق ضد الشر المطلق ، ثم موظفة فى الإسلام لتجميع المسلمين فى مقابل أعدائهم من غير المسلمين .. ومن هنا نستطيع أن ندرك صدق موقف الدكتور الخشاب من رفضه لفكرة وجود المسرح بمعناه الإصطلاحى وإن كان يقبل وجود المسرح الدينى الطقسى ، بل ويقبل اشمئزازه فى الممارسات الشعبية التى لاتزال حية إلى اليوم .. وهو يقدم وصفا لطقوس عبادة ديينيسوس التى خرجت منها التراجيديا اليونانية وما

تحفل به من رقص هستيرى ونساء صارخات واقنعة ويقول : « وقد شبّه الاستاذ جانمير تصور هذه الشخصية الديونيسية (بالزار) عندنا الآن وقد أصاب فى ذلك ، وكذلك كان موفقا فى تشبيه الكورس البدائى (بالذكر) كما نعرفة الآن» .. ويعود إلى هذه المقارنة مرة أخرى فيقول : « ولقد كانت احتفالات (الميناد) وغيرهم من السائد فى عيد (الدنيسيا)، تعرف (بالمينارزم) وهى مايقوم به تابعات واتباع دينيسوس من تحركات رياضية هستيرية فى ضوء تحليل الزار الآن تحت تأثير أرواح مسيطرة عليهم يتقمصون شخصياتها ويقومون بحركات تشبه الأكروبات ودوران هستيرى مما يذكرنا بمجاذيب المولد كأنه تقليد درامى تماما لتلك الشخصيات الخفية فى وسط مشحون بالبخور وصوت الناى والطبل والأضحيات والدماء التى يلطخون بها ملابسهم ويصرخون ويصخبون وتتشنج حركاتهم تقليدا لحركات الشخصيات والحيوانات التى يقومون بدورها فى هذا الاحتفال وبعض دوائر هذه المراسم السنوية فعلا يشبه الزار فى الشرق ولكن بأشكال مختلفة .. فعندنا فى الشرق كانت ظاهرة الزار تقوم به (شيخة الزار) وهى امرأة هستيرية مشعوذة لها خبرة ودراية بالعفاريت أو الأسياد كما يسمونهم المشتغلون بالزار تبركا واسترضاء وهى رئيسة فرقة المنشدات والطبالات ايضا ، وهى ترث كل ذلك أمها ، فهذه المهنة وراثية » ثم يصف الحضرة الأسبوعية التى تتم فى بيت شيخة الزار كل أسبوع حيث تستقبل المرضى من النساء اللاتى تطلب منهن الأثر كمنديل أو غيره ثم تخبر ها عن العفريت أو السيد من الأسياد الذى يسيطر على روح المريضة ، وتصف لها ما تقدمه من أضحيات تقدم من خلال الزار. ويقول : « والجو فى هذه الاجتماعات كله مشحون بالبخور يضج بصوت

الطبول والمنشدات وكل عفريت له دور خاص ينشد ودقة خاصة تنزل فيه إلى الحلبة كل مريضة عليها هذا العفريت والجميع يدور حول الكرسى أى المائدة توضع فى وسط الحلبة عليها الهدايا التى تقدمها المريضات من نُقَل ومأكولات وخمر للعفريت النصرانى أو الخواجا » .. ثم يقول « ثم تذبح الذبائح وتلطخ بدمائها المرضى ، والحركة قائمة فى جو هستيرى عصبى مجنون ، وحركات النساء المتشحات بالطرح البيضاء واهتزازاتهن مقلدات بالحركات والزى المناسب عفريت كل منهن ... . ثم تنزل الشيخة إلى الحلبة وتلبس شخصية العفريت الذى يسيطر على المريضة وتمثل دوره باتقان عجيب ، فإذا كان العفريت مغربيا تكلمت بلهجة مغربية وإن كان سودانيا تكلمت بلهجة سودانية أو عربية أو خواجة أو أى لهجة حسب جنسية العفريت ، ثم تطلب من المريضة على لسانه ما يجب عمله لشفائها ، مثلا قربانا من طيور بمواصفات خاصة وحيوانات أخرى لها علامات خاصة من غنم أو ما عز أو ثور أو حتى أحيانا جمل » .. ويُعقّب الدكتور الخشاب على ذلك بذكر الحضرات الشفائية التى يقوم بها شيخ جماعة دينية ماف مندرته لشفاء المرضى بين الذكر وقراءة القرآن والأدعيات ، ويقول : « وسنرى مثل هؤلاء المرضى فى مواكب احتفالات ديونيسوس محمولين أو يمشون كما يحدث أيضا أن نرى ذلك عندما يذهب المرضى إلى مقام أحد الأولياء ويطلبون الشفاء من الله وينذرون لهم النذر بعد شفائهم».. وبينما تولد عند احتفالات دينيسوس التراجيديا الاغريقية القديمة فى ظل المجتمع الاثينى الذى بدأ يتحرر تماما من الأصول الإلّهية لاحتفالاته ، لتصبح هذه الاحتفالات غاية فى ذاتها ، ثم تصبح مرحلة للتطور المسرحى الكامل .. فإن هذه الاحتفالات وقفت عند المعنى الدينى فى المنطقة

كلها لم تتجاوزها إلى مرحلة فنية أخرى .. وظلت الطقوس المتبقية من الطقوس المعبدية القديمة تمارس كعمل دينى ، وإن أخذت الأشكال الإسلامية الجديدة محتفظة برموزها القديمة دون وعى حقيقى بعمقها الطقسى المعبدى القديم ، ونحن نجد فى سيرة الظاهر بيبرس مجموعة ضخمة من هذه الاحتفالات ذات الشكل الدينى وإن كانت أكثر قربا إلى المعنى الإسلامى من الزار ، فهناك طلعة المحمل ، واحتفالات الموالد ، وهناك هذه (الركبة) التى يصفها كتاب السيرة ، بأنها ركبة أصحاب الطريقة يتصدرها الملك الصالح أيوب ، وحوله الأكراد ، وفى أيديهم الجريد ويصيحون باسم الله ، تقول السيرة فى جزئها الأول : « وركبوا من وقتهم والساعة وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيوف الخشب والأتراس الجميز ونزلوا من الديوان وهم يعبدون الملك الديان الرحيم الرحمن ، وهم يقولون الله الله لا إله إلا الله محمد رسول الله » .. ومازال الشيعة يقومون فى ذكرى الحسين بطقوس احتفالية ضخمة تعلن التوبة والندم على التفريط فى ابن بنت رسول الله ، من ضرب للحياة ، بالسيوف والسلاسل الحديد فى مواكب ضخمة تزحم المشاهد وما حول أضرحة أسباط الرسول ، وقد ظلت هذه المواكب تُرى فى القاهرة فى مولد الحسين إلى عهد قريب وإن بطل أمرها الآن ، وتحكى كتب الأخبار أن الفاطميين كانوا يسمون يوم عاشوراء يوم الحزن ، لأنه ذكرى مقتل الحسين بن على فى موقعة كربلاء بالعراق ، بينما كان الأيوبيون يتخذون منه يوم سرور واحتفالات نكاية فى الشيعة .. ويقارن الدكتور الخشاب بين الذكر وحلقاته ، وهى عصب الاحتفالات الدينية كلها وبين ملامح المسرح الاغريقى فيقول فى ٧٥ : « وأما الذكر فهو الذى نشاهده فى الموالد دائما بطبوله ورقصاته الصوفية ولبسه الخاص

وراقصية ذوى الشعور الطويلة يدورون حول أنفسهم ويهتزون اهتزازا عصبيا ، وكان لأى شخص أن يقيم ذكرا فى منزله حسب نذر كان قد نذره على أن يفى فى مناسبة مولد ولى من الأولياء ، فتأتى جماعة الذكر ويقفون فى فناء البيت حلقة دائرية تماما كما يفعل الكورس فى دائرة الأوركسترا عند اليونان الأول أو الجرن فى الأرياف وفى اليونان قبل وجود الأوركسترا ، وإذا لم يكن فناء البيت متسعا خرجوا إلى مكان أوسع خارج المنزل ، ويبدأ النشيد مديحا نبويا أو صوفيا فى حبّ الله بكلام رمزى ، ويتمايل الأفراد مرددين اسم الله على أنغام الطبل والإنشاد لكورس تماما وشيئا فشيئا تنفعل جماعة الذكر ويعلو صوت الناس وصوت الذكيرة ويزداد الطبل شدة بإيقاع سريع . » إلى آخر وصفه الممتع لحلقات الذكر التى خلت منها شوارع القاهرة وموالد مصر الآن ، لما كان فيها من شعوذة دمجت بين الاحتفال الدينى وبين اللعب بالسيف وأكل النار والثعابين ، وأعمال الحواة والمهرة وأصحاب الحيل فى إطار من الرقص بالملابس المميزة كأبى الغيط ، وبالأعمال المبهرة كالرفاعية وعبثها بالثعابين ، ويقول الدكتور الخشاب «إلا أن ذلك كله يعتبر منقرضا وإن بقى شىء منه فهزيل فقد كثيرا من تقاليده ونظمه كما فقد ديونيسوس أعياده وطقوسه فى العالم القديم .»

وسنلاحظ أن هذه الاحتفالات الدينية الطقسية الأصل انتشرت فى حالات التدهور التى أصابت الإنسان العربى فى ظل المماليك والعثمانيين ، وفى ظل ابتعاده عن المشاركة فى إدارة شئون بلاده وحياته ، فلجأ إلى القوى الغيبية ، واستحضر طقوسه القديمة مازجا إياها بالروح الإسلامية فى الشكل ، وإن كنا نستطيع أن نقول إن ظهور هذه المحافل الطقسية الدينية بكثرة يمثل روح الهزيمة فى المضمون .. فازدهارها يمثل فى الحقيقة محاولة للنكوس ،

والعودة إلى الطفولة .. والرجال حين تُستلب قيمة رجولتهم فى الفعل والقرار ، يعودون أطفالا بلا جدال ، ويبحثون عن ممارستهم الطفلية الأولى لتلائم ما يعيشونه من حالة ذهنية ووجدانية ، وما يمارسونه من فعل حضارى متدنّ.. وهذه الحالة لاتخلق مسرحا حقيقيا ، وإنما هى تخلق هذه المتنفسات ذات الطابع الأسطورى المتشح بعبادة الدين ، والمغلف عادة بأطر حواش من التهتك والابتذال السلوكى والخلقى معا .. ولعل هذا هو الذى دعا إلى الوقوف فى وجه تطور الاشكال المسرحية الأولى بدعوى الدين ، وإن كان هدف الحكام الأغراب منها الإبقاء على الجو العقلى والنفسى الذى تعيشه الجماهير فى حالتها المتدنية . ويصف العلامة أحمد تيمور فى كتابه (خيال الظل) خرج صلاح الدين من السماح بعرض خيال الظل الذى وجده فى قصور الفاطميين فيقول : أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعانى (خيال الظل) ليريه للقاضى الفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك (إن كان حراما فما نحضره) .. وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلى السلطنة ، فما أراد أن يكدر عليه ..

فقعد إلى آخره . فلما انقضى قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة ، رأيت دولا تمضى ، ودولا تأتى ، ولما طوى الازار - طى السجل للكتب - إذا المحرك واحد » .. ونخشى أن القاضى الفاضل لو حرمه لاستجاب صلاح الدين .. ولكن يبدو أن (البابة) التى عرضت عليه كانت منتقاة بعناية فأجازها وإن كانت عبارته تحمل الحذر ، وإستخراج الموعظة يبطلان كل مخايلة .. وقد حدث هذا المنع بالفعل فى عهد الظاهر جقمق إذ يذكر (ابن إياس) فى الجزء الثانى نقلا عن السخاوى فى التبر المسبوك أن الظاهر جقمق أمر سنة ٨٥٥ هجرية بإبطال اللعب بخيال الظل ، واحرق

شخوصه ، وكتب على اللاعبين العهود بأن لا يعودوا إليه .. وجود المحافل الدينية قريبة الخروج من المعبد وقريبة الشبه بالمسرح موجود عند العرب ، وفى المنطقة العربية كلها ـ إلا أن الجو الدينى العام قبل الإسلام وبعده لم يسمح لهذه المرحلة أن تتطور إلى ما بعدها .. كما أن ما أتيح لليونانيين من استقلالية الفرد فى تفكيره واعتقاده ومن إدخال الآلهة عندهم من مرحلة المعبد إلى مرحلة الملحمة التى تمزج بينهم وبين الإنسان تدريجيا ، لم يتح للعبادات العربية القديمة فى المنطقة كلها ، وجاء ظهور الإسلام فى فترة كادت مكة فيه تصل إلى قريب من هذه المرحلة قاضيا تماما على كل فرصة ، مهددة هذا التطور فى منطقتنا .. فقد ظهر المتحنفون أو الحنفاء ، كما ظهر المتمردون على العبادات الوثنية القديمة ، والسماوية الممارسة جميعا ، كما ظهر مجتمع المدينة ، والحكم الجمعى للمدينة . ولكن ظهور الإسلام أجاب على أسئلة كثيرة آثارها ابناء هذه الفترة واستطاع بهذا أن يجمعهم وراء الدين الجديد ، الذى ركز الخير كله فى الدين والله ، والشرّكله فى الكفر والشيطان ، وأبعد تماما أى اصطدام بين الإنسان والإله .. ووظف المترسبات الأسطورية القديمة لخدمة الملحمة الدينية والإسلامية التى تعيد رسم البطل المؤيّد من السماء وتجعل منه إمتداداً للأنبياء الأبطال فى حمل رسالتهم التوحيدية والمؤمنة ..

٢ـ ممثل ولا مسرح

إذا كان المحفل الدينى لم يتطور عند ابناء المنطقة إلى مسرح فقد ظهرت محافل أخرى بعيدة عن الدين ، وبعيدة عن الطقس المعبدى القديم نستطيع أن نقول أن تطورها البطيء المتعثر قد أوجد نوعا من التمثيلية التى تقرب بنا كثيرا من شكل العرض الجماهيرى ، ولم نقل المسرحى .. فقد عرف العرب مجالس السمر ، وعرفوا فى هذه المجالس القصّاص الذى يحكى لهم حكايات الماضى وقصص الأولين ، ويروى ابن هشام فى السيرة أن النضر بن الحارث كان من شياطين قريش ، وممن كان يؤذى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وينصب له العداوة ، وكان قد قدم الحيرة وتعلّم بها أحاديث ملوك الفرس ، وأحاديث رستم واسقئريار فكان إذا جلس رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلسا فذكر بالله وحذر قومه ما أصاب من قبلهم من الأمم من نقمة الله ، خَلَفه فى مجلسه إذا قام ، ثم قال : إنا والله يامعشر قريش أحسن حديثا منه ، فهلم إلىّ ، فأنا أحدثكم أحسن من حديثه .. ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسقئرياء » فهذا القصاص الذى يتحلق حوله الناس يمثل أول صورة من صور الحكى الذى يتناول العمل القصصى بما يجليه إلى شيء مسموع يستهوى الناس ويخلب ألبابهم ، ويجسد لهم الشخصيات والأحداث ، ويسد هذه الحاجة الفنية الملحة للاستمتاع ، بالعطاء الدرامى إلى

جوار المتعة الغنائية التى كانوا يجدون حاجتهم فيها عند الشاعر ، وقد قيل لبعض أصحاب رسول الله : « ما كنتم تتحدثون به إذا خلوتم إلى مجالسكم؟ قال : كنا نتناشد الشعر ، ونتحدث بأخبار جاهليتنا » وهذه الخبر تعنى أن القاص قد لايكون من المحترفين لفن القص ، كما أنه قد يكون من المحترفين له والعارفين بكيفية وصوله إلى عقول وقلوب سامعيه ، وآلشعر عمل فنى يقوم أساسا على الإنشاد ، وقد تواترت الأخبار على ولع الشعراء باستعراض فنون الإلقاء لشعرهم ، فإن لم يكونوا بقادرين قام الرواه بالأمر ولكل شاعر راو معين يلقى عنه قصائده الالقاء الذى يبرز معانيها ويؤكد ما يريده الشاعر من عطاء فنى ـ كما تواترت الأخبار أن هذا الشعر كان يغنى وتوضع فيه الألحان .. وقد استطاع أبو الفرج الأصفهانى فى كتابه الأغانى أن يتحدث عن كل الشعراء منذ الجاهلية وحتى عصره من خلال ماغنى من أشعارهم ، وما لحن على وجه أو آخر من مقطعات قصائدهم .. ومن خلال تتبع الأغانى ستجد أنه لايكاد يوجد شاعر معروف أو مجهول لم يتقن بشعره أو بأجزاء ومقطعات من هذا الشعر ، أيا كانت الأغراض التى قيل فيها هذا الشعر .. ولقد امّن الرسول الناس حين دخل مكة إلا أنه أمر بقتل نفر سماهم ، حتى وإن وجدوا تحت أستار الكعبة ومن هؤلاء (الجرادتان) ، وهما جاريتان قينتان لعبد الله بن خطل ، يقول ابن هشام فى الجزء الثانى من السيرة : « وكانت له قينتان : فرتنى وصاحبتها ، وكانتا تغنيان بهجاء رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فأمر رسول الله صلى الله عليه وسلم بقتلهما معه » ..

أما الاخبار فالمعنى هنا هو الحكاية عن الأساطير القديمة واخبار الملوك والأبطال فالمسامرات لاتكون بالأخبار العلمى ، أو الاخبار بالحدث ، وإنما

المسامرة تكون بهذا اللون القصصى الذى عرفه العرب من قديم عن طريق اتصالهم بتراث الشعوب حولهم ، وعن طريق استمرارهم فى الاحتفاظ بما ورثوه من حكايات الأبطال ، وقصص الشعوب البائدة .. وإذا كان الخطيب يحاول منذ العصور الأولى استمالة مستمعيه إليه ، فما بالك بالمسامر وصاحب الحكايات .. ويصف الأستاذ أحمد حسن الزيات فى كتابه «تاريخ الأدب العربى » الخطيب الجاهلى بقوله : « ومن عاداتهم فيها الوقوف على نشز من الأرض ، أو القيام على ظهر دابة ورفع اليد ووضعها ، والاستعانة على العبارة بالاشارة ، واتخاذ المخاصر بأيديهم والاعتماد على الصفاح والرماح أو الاشارة بها .. » ووردت أوصاف الخطباء وما يتخذون من أهبة للخطبة من ملبس وشارة ، وما يجيدونه من قدرة على الأداء والإفصاح فى الكثير من أوصاف الخطباء المشهورين فى الجاهلية والإسلام على السواء .. وحفظت هذه الخطب وتنوقلت شفاها ثم دونت بعد ذلك فى عصور متأخرة كقطع من النثر الفنى عالى القيمة ، ونحن فى الحقيقة لاتهمنا هنا قيمتها البلاغية قدر ما يهمنا إصرار أصحاب البلاغة على ما لشخصية الخطيب من أثر على مستمعيه ، وما لملبسه وشاراته وإشاراته ونبرات صوته من أهمية بالغة فى الوصول بما يريد لمن يريد .

وكما كنا عند الشاعر امام مؤد واحد يواجه جمهورًا اقل أو أكثر وكنا أمام المسامر كمؤد واحد يواجه متلقيه ، فنحن هنا أمام مؤد واحد أيضا يواجه جمهورا يحاول أن يؤثر عليه بكلماته واشاراته معا .. وهو ينشئ مادته الكلامية بحيث تعينه على الأداء الصوتى المؤثر والفعال .. إلا أن هناك فنا آخر من فنون القول عرف منذ العصر الجاهلى وتميز بالأداء الفردى الذى يزداد قربا من عالم التمثيل وذلك هو فن المقامة .. ويقول الدكتور عبد

الحميد يونس فى كتابه (خيال الظل) فى ص ٦٠ « لقد جرت العادة عند مؤرخى الأدب العربى أن يتصوروا المقامة من الأنواع القصصية . قد يسردها قصاص ، وقد يدونها أديب ليتذوقها جمهور القراء ، والواقع ان المقامة فى أصلها أدب تمثيلى ، وأنها من القيام فى دار الندوة إبان العصر الجاهلى ... فهنا محفل ثابت يؤدى فيه المؤدى مقامته بدلا من التنقل بين القبائل ، والوقوف على مرتفعات الأرض التى يواجه منها جمهوره فى حالة الخطب ، أو الشعر ، وبدلا من التنقل من سامر إلى سامر ، ومن تجمع إلى تجمع فى حالة السمر .. وقد عرفت دار الندوة فى الجاهلية واشتهر أمرها ، ويقول ابن هشام فى السيرة النبوية ان الذى انشأها هو قصى بن كلاب الذى جعل من امارته على مكة ملكا أطاع له به قومه (فكانت إليه الحجابة والسقاية والرفادة والندوة واللواء ، فحاز شرف مكة كله» ، ويقول « فكان أمره فى قومه من قريش فى حياته ، ومن بعد موته ، كالدين المتبع لايعمل بغيره ، واتخذ لنفسه دار الندوة وجعل بابها إلى مسجد الكعبة ، ففيها كانت قريش تقضى أمورها .. « وقال عنها محققو السيرة النبوية فى هامش ص ١٢٥ من الجزء الأول : « الندوة : الاجتماع للمشورة والرأى وكانت الدار الذى اتخذها قصى لذلك يقال لها دار الندوة ، وهذه الدار صارت بعد بنى عبد الدار إلى حكيم بن خرام بن خويلد بن أسد بن العربى بن قصى ، فباعها فى الإسلام بمئة ألف درهم وذلك فى زين معاوية ، فلامه معاوية على ذلك» ـ وما كان العرب فى مكة يعملون شيئا من شئون حياتهم ، إلا فى هذه الدار ، من زواج واتفاق ، واحتفال بفرح ؛ وحزن .. ويقول الدكتور عبد الحميد يونس عن أدب المقامة التى اختصت بها هذه الدار .. « كانت تمثيلا مباشرا متواصلا ، يقوم به ممثل فرد .. ومن هنا امتزجت بالسرد

القصصى» وتطورت فى العصور الإسلامية إلى مواقف يؤديها الزهاد أمام الخلفاء والسلاطين والوزراء ، وتحقيرا للعاجلة ، وإكبارا وتعظيما للباقية الخالدة .. وأصبحت بعد ذلك مجالس للعلماء أشبه ما تكون بمحاضرات الأساتذة اليوم فى المعاهد والجامعات وسار فى موازرة هذا التطور فن شعبى من فنون المقامة يستهدف الوعظ التعليمى والسمر جميعا وينهض به أيضا ممثل فرد ، حتى إذا جاء بديع الزمان الهمزانى ، تحول بالمقامة إلى ذلك النوع المعروف من أنواع الأدب القصصى ، وسار الحريرى على نهج بديع الزمان ، وإن كانت مقاماته تتسم بوحدة موصولة إلى جانب وحدة البطل ورواية الأحداث .. وهذا المطور الأدبى تتضح فيه الظواهر التمثيلية على الرغم من التدوين والاعتماد على القراءة » . ويؤيد الدكتور شوقى ضيف فى كتابه (المقامة) هذا الرأى إلى حد ما حين يقول فى تعريفه لكلمة المقامة «..فالكلمة تستعمل منذ العصر الجاهلى بمعنى المجلس أو من يكون فيه . وتتقدم فى العصر الإسلامى فنجد الكلمة تستعمل بمعنى المجلس يقوم فيه الشخص بين يدى الخليفة أو غيره ، ويتحدث واعظا . وبذلك يدخل فى معناها الحديث الذى يصاحبها . ثم تتقدم أكثر فنجدها تستعمل بمعنى المحاضرة . وعلى هذه الشاكلة تعنى الكلمة من معنى القيام وتصبح دالة على حديث الشخص فى المجلس سواء أكان قائما أم جالسا . وبهذا المعنى استعملها بديع الزمان فى المقامة الوعظية » ..

ولسنا نعرف كيف كان موقف صاحب المقامة فى دار الندوة فى العصر الجاهلى ، هل كان ينصب له مجلس خاص ، أم كان يقوم وسط المجلس على شكل بؤرة حلقة ، أم كان الأمر أن يقف فى مكانه حيثما أتفق .. كما أن نصوص المقامات التى كانت تلقى فى العضر الجاهلى فى دار الندوة لم تصل

إلينا لنحكم على نصها : هل هو أقرب إلى الخطبة ، أم هل أقرب إلى الحكاية التى هى عصب السمر الجاهلى الذى كان كما رأينا من نص سابق يعتمد على (أخبار الجاهلية) .. ولكن المؤكد أننا أمام جمهور يستمع ، ومؤد ينفرد بالأداء أمام هذا الجمهور ، وتكشف لنا النصوص التى جاءت بعد هذا فى العصور الإسلامية وخاصة النصوص المدونة عن بديع الزمان الهمزانى ومن قلده فى فن المقامة عن الارتباط بالوعظ والتعليم من ناحية ، والارتباط بالشكل القصصى من ناحية أخرى .. والواقع أنه لا يوجد تعارض بين الناحيتين فالشكل القصصى يستعمل فى الوعظ ، كما يستعمل فى التعليم معا ، ولو كان الأمر وعظا مجردا لسميت خطبة ، ولو كان الأمر حكاية مجردة لسميت سمرا ، وإنما هى هذا الشكل التقليدى فيما يرجح منذ البدء، ولم ينشئ بديع الزمان مقاماته من فراغ ، وإن استطاع أن يقدم لنا صياغة متكاملة وتقليدية احتذيت بعد ذلك ، وثبتت كفن من فنون النثر العربى صاحب الخصائص التى تميزه عن غيره من فنون النثر الأخرى .. ويلخص لنا الدكتور شوقى ضيف فى كتابه السابق الذكر خصائص المقامة الفنية فيقول : « وهو عادة يصوغ هذا الحديث فى شكل قصص قصيرة يتألق فى ألفاظها وأساليبها ويتخذ لقصصه جميعا راويا واحدا هو عيسى ابن هشام ، كما يتخذ لها بطلا واحدا هو أبو الفتح الاسكندرى الذى يظهر فى شكل أديب شحاذ ، لا يزال يروع الناس بمواقفه بينهم وما يجرى على لسانه من فصاحة فى أثناء مخاطبتهم . وليس فى القصة عقدة أو حيلة ، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يُعن بشىء من ذلك ، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصا ».. هذه التركيبة الفنية إذن تركيبة مميزة ، تبتعد عن الفنون النثرية الأخرى ، وتعتمد أيضا على الأداء الفردى فى تقديم المقامة لجمهور يستمع

إليها ، وهى أقرب إلى ما نعرفه اليوم « بالمونودراما » أو مسرحية الممثل الواحد .. وهى شكل شبه مستحدث على المسرح بمعناه الاصطلاحى ، حيث يقدم لنا الممثل موقفا كاملا من خلال الحديث والأداء ، وحيث ينعدم الحدث إلا ما هو مؤثرات وأضواء وديكور ، وحيث يصل العطاء الدرامي كاملا من خلال النص المنطوق الذى يقدمه ممثل فرد . وهناك تجارب معروفة لممثلين كبار يؤدون نصوص المسرحيات الكاملة بمفردهم ودون الاستعانة بديكور أو ممثلين آخرين ، فالعملية هنا أقرب إلى القراءة المسرحية ، أو الأداء المتقن لممثل واحد يتقن فى أداء كل الأدوار ، ولعلها دور الراوى أيضا .. ويذكر الدكتور على الراعى فى هامش كتابه « الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى » انه حضر سهرة قدّمها الفنان (اميلين ويلمز) عبارة عن قراءة درامية لأعمال كاملة من ديكنز حيث يقدم العمل الواحد فى سهرة ويقلد بمفرده جميع الشخصيات ويقول : « وأشهد أن نجاحه الدرامى كان رائعا » .. وهذا يعنى أن الشخصيات لاتخرج من النص لتنفصل عنه وتقدم نفسها عن طريق ممثل منفصل ، فينفك النص إلى عدة شخوص كل لها استقلاليتها وحضورها الخاص ، فى محاولة لايهام المتلقى أن الحوادث تجسدت امامه ، وأن النص تحرك من كلمات وسطور إلى مساحة زمنية ومكانية معا .. بل هو يعنى أن الشخصيات جزء من النص يقدمها المؤدى فى مكانها من العمل بلا مساحة مكانية تشغلها بمفردها بل هو يدمجها فى نفس المكان الموحد الذى يقف فيه ، ولا تستغرق سوى البعد الزمنى الذى تشغله كلماتها لا أجسادها .. بل إن الأحداث أيضا لاتقع وإنما نسمع عن وقوعها دون أن نشهد وجودها الفعلى ، وقد أدى هذا فى المقامة القديمة إلى العناية باللغة عناية فائقة حيث هى الاداة الوحيدة ـ إلى جوار أداء المؤدى ـ التى تحدث

المتعة الفنية المنشودة ويقول الدكتور شوقى ضيف « ليست المقامة إذن قصة وإنما هى حديث أدبى بليغ ، وهى أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة ، فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط ، أما هى فى حقيقتها فحيلة يطرفنا بها بديع الزمان وغيره لنطلع من جهة على حادثة معينة ، ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة ممتازة . بل إن الحادثة التى تحدث للبطل لا أهمية لها ، إذ ليست هى الغاية ، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذى تعرض به الحادثة ، ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى فى المقامة ، لمعنى ليس شيئا مذكورا ، إنما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليمية » وإذا كانت الغاية التعليمية هنا أساسا واضحا ، فهى فى الفن على العموم تتحول إلى خبرة وجدانية وتجربة إنسانية تزيد الرؤية خصبا ، والنفس معرفة وإدراكا ، فهى أيا كان الهدف إضافة لاشك فيها إلى واعية الإنسان أو لاواعية .. وهذا الأسلوب المباشر مرحلة بدائية من مراحل العطاء الفنى ، إذ يقدم المعرفة فى كلمات أو فى تحويرات لا جهد فيها ، ولكن يقوم بنفس الرسالة وإن اختلف الأسلوب .. وما يلفت النظر فى المقامة أنها تقوم على الحوار ، ولكن المونولوج فيها أطول وأهم ، وهذا بالطبع أقرب إلى طبيعة دراما الشخص الواحد من العمل الذى يغلب فيه الحوار ، ويكثر فيه نقل القول على لسان الشخصيات وسنجد أيضا أن الشخصيات الرئيسية فى المقامة بسيطة ولكن الحوار الرئيسى فيها يدور بين الراوى وهو عند بديع الزمان شخصية محترمة اسمها عيسى بن هشام وبين بطل المقامات أبو الفتح الاسكندرى الذى هو (أديب شحاذ عظيم) كما يصفه الدكتور شوقى ضيف .. وعيسى بن هشام يروى ويصف الاحداث والحركة ، يقول فى المقامة الساسانية : « قال عيسى بن هشام : فلما فتق سمعى منه هذا الكلام ، علمت ان وراءه فضلا

منتهية ، حتى صار إلى أم مثواة ، ووقفت منه بحيث لايرانى وأراه ، وأماط السادة لثمهم ، فاذا زعيمهم أبو الفتح الاسكندرى ، فنظرت إليه وقلت : ما هذه الحيلة ويحك ، فأنشد يقول : إلى آخر ما قال ـ فالراوى هنا يصف الحركة ، والفكرة ، ثم يورد الحوار .. ثم يأتى دور أبو الفتح الاسكندرى الذى يقوم بالإنشاد الشعرى ، أو يورد منولوجا طويلا من النثر المسجوع الرقيق الملىء بالمتناقضات وروح الفكاهة ، ونقد الشخصيات المعاصرة والتاريخية على السواء ، سواء كان نقدا فنيا كما فعل فى أمر الجاحظ فى المقامة الجاحظية ، أو فى أمر الشعر كما فعل فى المقامة العراقية والشعرية والقريضية ، أو نقدا لغويا كما فعل فى المقامة الأسدية أو الغلانية ، أو نقدا تاريخيا كما فعل فى المقامة الحمدانية .. ويقول الدكتور شوقى ضيف فى كتابه السابق : « ولكن ينبغى ان لا نفهم من ذلك أن البديع كان يعنى بالماضى أكثر مما يعنى بالحاضر فقد وصف فى مقاماته كثيرا من وجوه الحياة فى عصره على نحو ما نرى فى المقامة البغدادية وهى تصور الحياة فى بغداد لعصره . وقد أعطانا فى المقامة النيسابورية صورة دقيقة لفساد القضاء والقضاة فى عصره » .. فليست المسألة تعليمية بالمعنى الحرفى المدرسى لهذه الكلمة فلا ينطبق هذا الوصف على المقامات عند النقاد ـ إلا من ناحية تراثها اللغوى وكثرة الألفاظ والأوصاف فيها ، ودقة الصناعة البلاغية فيها .. ولكنها تعليمية بالمعنى الفنى العام الذى نرضاه للفن الراصد للماضى فى رؤية نقدية جديدة ، والمسجل للحاضر فى رؤية اعتراضية واضحة ، والمؤمل فى الغد يزيح من طريقه معالم الفساد والأغلال بكشفها وتعريفها ، ويكفى أن المقامات تقوم حول الكدية وأن بطلها (شحاذ أديب عظيم) لتدرك الموقف الناقد المحتج لفنان المقامة ، ويقول الدكتور

شوقى ضيف تعقيبا على المقامة النيسابورية بعد أن أورد المنولوج الطويل ، المكتوب بفنية حرفية تلعب بالألفاظ بما يشوق ويفاجئ ويضحك فى وقت واحد : « وفى صورة سيئة للقضاء فى عصره . وتتخلل المقامات صورة مختلفة عن حياة الناس المعاصرين له وأطعمتهم وأكسيتهم ، وخمرهم ولهوهم وسلوكهم وثقافتهم ، وكل ذلك شاهد ناطق بأن المقامات البديعية مثل حياة المجتمع لعصره خير تمثيل .. » وهى خير شاهد عندنا أيضا أنها كانت البديل عن المسرح فى عصر ازدهارها .. وان وجود الراوى والبطل .. أو الحاكى والممثل يربط عندنا بين المقامات وبين فنون الحاكى التى عرفتها بلادنا فى العصر العثمانى وتقوم على الحاكى أو الراوية ، ويقوم بدور المقدم والشارح والمعلق والمخرج ـ والمقلد ، ويقوم بمحاكاة جميع الادوار وتقريبها للناس ، ويدعو توفيق الحكيم فى كتابه « قالبنا المسرحى » إلى العودة إلى هذا المسرح ويرى فيه تحطيما لفكرة (الفرجة النائمة) إذ تبعد المسرحية المحكمة الجمهور عن المشاركة إذ يتقمص الممثلون أدوارا بذاتها تريد أن توهم أنها حقيقية ، إما فى فنون الحاكى فإن الفنان لايتقمص وإنما يحاكى ، أى يقارب بين الشخصية المقدمة وبين الجمهور ، فهو فى وقت واحد شخص حقيقى نعرفه باسمه ، وهو ـ دون أن يفقد شخصيته ـ يقدم لنا الشخصيات الفنية المطلوبة ، وهو بهذا يقدم كل الشخصيات فى العمل دون حرج . والنتيجة : أننا نجد أنفسنا أمام مسرح شعبى وعالمى معا ، ينتمى إلى التراث ويردد أحدث الاتجاهات المسرحية فى وقت واحد .. ويعرض الدكتور على الراعى لهذا الرأى مؤيدا له ، ومضيفا إليه أهمية الارتجال فى هذا النوع من المسرح فيقول فى (الكوميديا المرتجلة) « لابد أن يشعر الجمهور أن له يدا طولى فى العرض المسرحى .. أن هذا العرض امتداد ـ ليس

شيئا ثابتا ، وأنما هو متغير ، وأن بامكانه هو - أى الجمهور - أن يسهم فى هذا التغيير ، وأن يشارك فى عمليتى التأليف والأداء معا . ومن هنا تظهر أهمية المسرح المرتجل كوسيلة فنية مشوقة ومضمونة . لاغلاق الدائرة الكهربائية التى تنظم عملية المسرح وهى الفنانون من جهة (بما فيهم المؤلفون) وجمهور النظارة .. « .. ولسنا نعرف هل كان مؤدى المقامات ومؤلفها فى دار الندوة فى الجاهلية يرتجل أم يقرأ من نص مكتوب ، أو يستظهر من نص محفوظ ، وان كان من المؤكد أن النصوص المدونة عند بديع الزمان والحريرى وغيرهما نصوص ثابتة لا تغير فيها ، ولكننا نرجح إلى أن النصوص الأولى كانت فى معظمها مرتجلة أو على الأقل لعب الارتجال فيها دورا ما .. فهذه النصوص أولا لم تصل إلينا ، ولو كانت مدونة أو على الأقل مستظهرة كالشعر والخطب مثلا لو صلت إلينا على الغالب الأعم . ثم ان هذه النصوص لم تحفظ لنا أسماء فنانيها .. فلا نعرف أحدا من فنانى المقامة فى دار الندوة فى العصر الجاهلى . مما يقطع بأنهم هم ونصوصهم كانوا أقرب إلى العمل المرتجل الذى ينسى بعد الانتهاء منه ، ويتجاهل أمره .. ثم أن طبيعة المؤدى الفرد أمام الجمهور تستلزم نوعا من الالتقاء يحتم عليه الارتجال الفورية أو التعديل ، ولعل أبرز مثل على هذا مؤد فرد أيضا اشتهر فى عالمنا العربى ، وقام بدور الممثل الواحد ، وهو الشاعر العربى ، أو مؤدى السيرة الشعبية على الربابة .. والشاعر الشعبى يحفظ النص حقًا ويؤديه من حافظة قوية تعينه على ذكر أدق التفاصيل ، ولكنه كمؤد فرد يوقع الجماهير تحت نفوذه ويقع هو بالتالى تحت نفوذ الجماهير ، فهو لا يستطيع أن يتجاهل واقع الجماهير التى يؤدى لها السيرة ، واقع بيئتها ولغتها المحلية وعاداتها الاجتماعية وطبقتها الاجتماعية أيضا ، ثم لا يستطيع أن

يتجاهل مايستهويها من أحداث فيكررها بشكل أو بآخر ، وبتنويعة جديدة أو بأخرى ، يُغرق فى الوصف الجنسى أو التطوقى أو الغزلى أو وصف الموائد والقصور إن وجد ، ان هذا يرفع من درجة الارتباط بينه وبين مستمعيه ، فان لم يجد فى حافظته ما يعينه ابتدع ما يشابه ما أعجب المتلقين، وان كان لا وجود له أصلا فى صلب السيرة ، فاذا ما نجحت الإضافة أصبحت بعد هذا جزءًا من النص نفسه ، وحفظه من يأخذونه عنه وقد تحمل هذا التراكم الفولكلورى الجديد ، أو هذه الإبداعة التى تطلبها الجماعة تحت ثقل ظروف بذاتها لأنها استهوتها وعبرت عنها ، وأكدت شيئا فى داخلها .. ويعرف الدارسون للأدب الشعبى أن النص الشعبى شىء متحرك لاثبات له . وأن الراوى الشعبى يخضع لظروف عديدة تدعوه للحرف أحياناً والابتكار والإضافة أحياناً أخرى متأثراً بجمهوره ومتلقيه ... فعلى الرغم إذن من وجود النص المستظهر إلا أن الارتباط بالجماهير يفرض نوعا من الارتجال تمليه الظروف على المؤدى الذى غالبا ما يملك ملكة الإبداع إلى جوار ملكة الأداء .. وأيا كان الأمر فى اضافة الدكتور على الراعى فالذى لاشك فيه ان فن الحكى « ليس بنوع من الارتجال إلى جوار نوع من الوجود لنص ثابت ولكنه متحرك معا ، وهذا ما نظنه وجد فى دار الندوة ، وهذا أيضا ما نظنه وجد فى المقامة بعد ذلك وقبل أن تصبح فى صورتها المعروفة الثابتة .. ودراسة الدكتور على الراعى الممتعة عن الكوميديا المرتجلة تؤكد هذا من واقع النصوص التى أوردها ، فهناك محور ثابت يقوم عليه النص ، وهناك مساحات مرتجلة يتحرك من خلالها النص ، ولو أن المسرح المرتجل الذى وقف عنده الدكتور على الراعى مرحلة متقدمة ومتطورة بعض الشىء لصورة الممثل الفرد الذى نرى أنه الصورة

الحقيقية للفن المسرحى العربى من المقامة وحتى شاعر الربابة ... وشاعر الربابة ممثل يقوم بكل الأدوار ، بل يقوم بدور المغنى أيضا يستثير لفنانه حماس المشاهدين ، أو يبهج وجدانهم فى مواقع التوتر « أو المواقف الحزينة ، أو مواقف الغرام والغزل .. وينقل الدكتور عبد الحميد يونس فى كتابه (الحكاية الشعبية) وصفا للشعراء أو المنشدين أو الرواة . أيًا كانت نسبتهم فى القرن الماضى نقلا عن ادوارد لين مع تعقيب هام له يقول : وحسبنا ان نسجل ان ادوارد لين قد ذكر فى كتابه الذى اصدره فى منتصف القرن الماضى (المصريين المحدثين وعاداتهم) ان هناك طائفة تعرف باسم الشعراء ، وأن أفرادها تخصصوا فى سيرتين كبيرتين هما سيرة عنترة وسيرة بنى هلال ، وعرف المتخصصون فى الأولى باسم (العناترة) والمتخصصون فى الثانية (الهلالية) وأورد كذلك وجود طائفة لذلك عرفت باسم (المحدثين) وأن أفرادها إنما تخصصوا فى سيرة الظاهرة بيبرس ، واعُرفوا تبعا لذلك باسم (الظاهرية) . والمعنى المستخلص من هذه الرواية المعتمدة على شهود العيان أن جماهير الشعب المتذوقة للسير كانت تفرق بين نوعين : يقوم أولهما على النظم المقترن بالغناء والمعتمد على الآلة الموسيقية المشهورة باسم رباب الشاعر ـ ويقوم الثانى على النثر العاطل عن الإنشاد إلا فى بعض المواقف العاطفية الغنائية إلى جانب الاستهلال والختام ، يضاف إلى ذلك أن النوع الأول يتوسل بالتمثيل إلى جانب الإنشاد أكثر من النوع الثانى ».. وكان الشاعر ينشد فى المقاهى ، وفى بيوت اثرياء الريف ، وفى السمر فى الموالد .. وقد شاهدته فى صباى الباكر فى مقاهى الحسين والجمالية وباب الشعرية ، وكان نفس الشاعر فى كل مرة ، يجلس على دكة خشبية عالية فرشت بالحصير ، ويجلس متربعا فوقها احتضن

الربابة ومال عليها كأن فى ظهره احدوداب ، وكان رجلا كبيرا فى السن مشروخ الصوت معروق العنق ، ويجلس الرواد حوله فى شبه دائرة ، وقد كفت العاب الكوتشينة والد ومينو والنرد منذ دخوله حتى يتهيأ المقهى فيصيح (سمع هس) ونتهيأ جميعا لسماع الراوى الذى ينهى قدح القرفة بالجنزبيل ، ثم يعتمد على الربابة ويطلب منا الصلاة على النبى ، ثم ان نزيد النبى صلاة ، ثم يمسك بالربابة فى صوت رتيب متئد ، يصلى على النبى ، نبى عربى من ولد عدنان ، ثم يبدأ : يقول الراوى ياسادة ياكرام ، وهو دائما وبين حين وآخر يخاطب مستمعيه بالسادة الكرام ، وتنساب الربابة لتقدم أبيات البداية والافتتاح ، ثم يبدأ صوته فى التناغم وجسده فى الاهتزاز ويعلو صوته مع الأحداث ويضغط على مخارج الحروف فى قوة مرة وفى نعومة مرة ، ثم يعود إلى الإنشاد ليخرجنا من نشوة التتبع ليعود بنا إلى صلب الأحداث مرة أخرى ، الواقع أننا سرعان ماكنا ننسى الرجل والدكة والربابة والقهوة لنعيش فى عالم الكلمات لا علاقة له بالألفاظ المنطوقة ولا بالمكان الذى نتجمع فيه سواء كان مقهى حسن الأبيض أو شربتلى الجمالية (الابتى) الذى كان يقدم أطباق الخشاف والمنقوع بدلا من القرفة والجنزبيل التى تقدم فى أقداح البيشة فى القهوة الأولى ، وكانت السيرة المحبوبة فى هذه الأحياء إنما هى سيرة الظاهر ، فهى تكاد تدور فى حوارى هذه الأحياء ، وتكاد أسماء أبطالها تتشابه مع أسماء أبنائها ، بل يهمس بعضهم إلى بعض ان الجمالية فيها حارة (بير جوان) حيث كان اللعين جوان يقيم الكنيسة تحت منزله ، لتكون نصرا لأعداء المسلمين ، وكان لى قريب يهوى حين عودتنا من السهرة أن يجعل النوم متعذرا على بحكاياته التى يراها أبناء الحى فى حارة (بير جوان) هذه ، وفى بيتها الكبير المسكون

الذى هو كما يؤكد بيت جوان نفسه .

إلى هذا الحد كانت قدرة الشاعر فى الأداء تجسد الشخصيات والأحداث ، وتستثير المزيد من الابداع الذاتى عند المتلقى حتى ليصبح جزءًا من أحداث السيرة ومن شخوصها . وقد التقيت أثناء عملى فى الإذاعة باثنين من آخر شعراء الربابة المشهورين هما السيد فرج السيد والسيد حواس ، وتعاونت مع الأخير منهما فى أكثر من عمل ، وقد لاحظت أن النص المسجل غالبا ما يكون مخالفا للنص المكتوب ، وهو النص الذى كتبه بنفسه لا جازته ، فهو لا يملك لحظة الانشاد أن يلتزم بحرفية ما هو مكتوب .. وشاعر الربابة أو الراوى منتشر فى العالم العربى كله ، ويمثل عندنا قصة الممثل الفرد أمام مسرح جماهيرى ، أو المؤدى الواحد لنص يقوم على أفراد عديدين وعلى شخصيات متباينة ، ويزاوج ما بين السرد والأداء والتقمص والغناء أيضًا .. والقرابة بين صاحب المقامة وبين راوى السيرة قرابة فى الأداء وإن كان هناك خلاف فى النوع ، إلا أن هناك ممثلا آخر يشابههم فى الأداء وإن خالفهم فى النوع الأدبى الشعبى ، رغم القرابة الماسة بين كل هذه الأنواع جميعا إذا تعاملنا مع المقامة قبل الابداع الأدبى الرسمى عند بديع الزمان .. وذلك هو « الحكاء » وهو شخصية ولدتها وظيفة اجتماعية لها أهميتها ، وتلك هى حاجة العامة إلى الارتباط بتاريخهم ، وحكايات ملوكهم وأبطالها ، وهى وظيفة تجمع مزيجاً من المعرفة والفن ، أو النقل والابتكار ، وتدور أساسًا حول التاريخ وحكاياته المشهورة والمتداولة ، وخصوصًا أبطال الإسلام والصحابة وأبطال الفتوحات ، وتلك الحكايات التى ترد اشارات لها فى القرآن الكريم ، وتوجد جذور لها فى المأثور التاريخى والشعبى القديم معا، ويقول الدكتور عبد الحميد يونس عن الحكاء وحكاياته فى كتابه

(الحكاية الشعبية) : « وهناك حلقة مباشرة بين هذا النمط ـ يعنى أدب السيرة الشعبية ـ وبين الواقع التاريخى . ونعنى بها ظهور أولئك الرواة المحترفون للقصص وانتشارهم فى أرجاء العالم الإسلامى بعد الفتح ، وكان قوام مايذيعونه على الناس من الروايات والأخبار ما استقر فى الذاكرة من الأيام المشهورة والعبارات المأثورة والشخصيات المشهورة ، ولم يكن انتاجهم واقعا تاريخيا خالصًا ، وإنما كان تاريخًا مشوبا بالقصص أو قصصا يعتمد على بعض وقائع التاريخ ، وتلقت جماهير الشعب ذلك الحشد الهائل من المعارف فانتخبت منه مايحقق موقفها وأصبح زادها على الأيام .. » ولعل هذا الحكاء كان استئنافا للمسار الجاهلى القديم الذى عرفناه بحكى (أخبار الجاهلية) وحكايات اسفنديار ورستم ، وغيرها من الموروث الشعبى المتداول عربيا كان أم غير عربى ، والذى أوقف الإسلام مساره ، فعاد يستأنف ظهوره بعد فترة على شكل الحكاء .. ولعل هذا الحكاء كان يوازن بين وظيفتين مشابهتين تعتمدان أيضا على المؤدى الفرد أو الممثل الفرد ـ أو لهما صاحب الأخبار أو حافظها أو العالم فيها ، وهو غالبا مصدر من المصادر الرئيسية فى حكايات الملوك الأقدمين والشعوب البائدة ، مثل وهب بن منبة وابن اسحاق وكعب الأحبار وعبيد بن شرية الجرهمى .. أما وهب فهو مصدر لاهم ماتبقى لدينا من الموروثات الشعبية القديمة من حكايات شعبية وأخبار عن الشعوب البائدة ، وما تخلف من أساطير الأمكنة فى الجزيرة العربية ، ولم يعرف عنه أنه كان محدثا له حلقة أم منبر أو سامر ، ولكن من تلقوا عن محفوظه من الموروث القولى الشعبى جمعوه فى كتب الأخبار والتفاسير ، وجمع ابن هشام عنه كتابًا أعاد صياغته وتقديمه باسم « التيجان » وهو من أهم المصادر للحكايات

الشعبية التى وصلت فى مراحل تطورها إلى المرحلة الدرامية ، والتى هى من حيث الموضوع صالحة تماما كحدث درامى ، ولا ينقصها الحوار ، وإنما ينقصها الصياغة المسرحية وخشبة المسرح ، وهى التى تعثرت ووقفت دونه إلا أن الكتاب كان ـ لاشك ـ مصدر الكثير من المادة التى ملأت كتب التفاسير وكتب حكايات الأنبياء وكتب الأخبار ، ومطالع السير الشعبية ، من حوادث الجاهلية ، أو هذه المنطقة التاريخية التى سبقت ظهور الإسلام ، فى شمال الجزيرة وجنوبها على السواء ..

واما الثانى ابن اسحق ، فلا نعرف له هو الآخر مجالس محدودة أو اماكن بذاتها كان يلقى بأحاديثه ، ولكننا نعرف أن هذه الأخبار المنتقاة بحس قصصى ممتاز ، قد جمعت فى كتاب (السيرة النبوية) الذى أعاد ابن هشام كتابته مضيفا إليه ومناقشاً لبعض رواياته ، وهذا الكتاب بصورته النهائية يمثل الجهد الإسلامى فى إعادة تقديم الموروثات القولى القديم بحيث يخلى من كل ما يعرضه للمؤاخذة الإسلامية وبحيث يخدم الفكرة الإسلامية ولا يتناقض معها .. وتصبح البطولة فى الجزيرة العربية حلقات متتابعة ، يخرج البطل ليسلم معنى البطولة للبطل الذى يليه ، حتى تسلم معانى البطولة كلها للرسول عليه السلام الذى يحقق ما هدفت إليه هذه البطولات منذ البدء ، وعملت على تحقيقه ، كل فى زمانها ، وكل كخطوة تمهيدية لصقل العقول ، واحياء النفوس ، والقضاء على مظاهر الكفر ، وصولا إلى أن تكون الأرض ممهدة للرسالة الإسلامية ، والبطولة معقودة للرسول الكريم . هذا الكتاب بجهد الراوى الأول ابن اسحق ـ والراوى الثانى ابن هشام مصدر هام من مصادر الموروث الشعبى العربى القديم فى صورته الإسلامية ، أو فى الصورة التى تتحقق منها العبرة التى حققها

القرآن الكريم فى قصصه .. ويقول وهب بن منبه : « رفع الحديث إلى أمير المؤمنين على بن أبى طالب كرم الله وجهه أنه قال : حدثوا عن حمير فان فى أحاديثها عبرا .. ففى هذا النطاق ساق ابن هشام كتابه التيجان ، والسيرة النبوية لابن اسحق » ..

أما الثالث والرابع منهم وهما كعب الأحبار وعبيد بن شرية ، فقد نقل الكثيرون عنهما « امتلأت كتب الأحبار والتفاسير بما ينقل من روايتهما وحافظتهما ، وقد روى ابن هشام كتاب الثانى أى عبيد بن شرية (أخبار ملوك اليمن) كما روى كتابى وهب وابن اسحق ، وقام فى كتاب وهب بما قام به فى الكتابين الآخرين من تطويع الموروث الشعبى القديم للمفهوم الإسلامى . إلا أن التاريخ حكى عن مجالس لكليهما . أما كعب الاحبار فقد تواترت الاخبار عن جلوسه إلى معاوية بن أبى سفيان . وروايته له ، وقصه للقصص أمامه .. وفى نهاية الأرب الجزء ١٣ ، أن معاوية سمع بأمر ارم ذات العماد وما فشا من أمرها فى صنعاء بعد عودة عبد الله بن قلابه بجواهر منها ، ولم يصدق الأمر ، فينصح له جلساؤه باستقدام كعب الأحبار ليسأله عن أمرها ، ويقول النويرى : « فأرسل معاوية إلى كعب الأحبار وأحضره ثم قال له : يا اسحق إنى دعوتك لأمر وجدت علمه عندك»، فقال له : يا أمير المؤمنين على خبير سقطت ، قلنى عما بدا لك : فقال له : « يا اسحق هل بلغك أن فى الدنيا مدينة مبنية بالذهب والفضة» .. إلى آخر الخبر الذي يحكى عن وصف ابن اسحق للمدينة وحكايته لقصة شداد بن عاد ، ثم حكايته لرؤية عبد الله بن قلابه لها .. ثم يدور حوار بينه وبين معاوية يبدى فيه معاوية دهشته من معرفة كعب الأحبار ، ويخبر كعب الأحبار فى معاوية أن علمه إنما جاء من التوراة ، ويختم قوله بعبارة « وأن

هذا القرآن اشد وعيدا وكفى بالله شهيدا والله الهادى للصواب » فكعب الاحبار واضح فى عودته إلى التوراة وواضح فى اشارته للقرآن فى تطويع الموروث إلى الخط الإسلامى .. وكعب الأحبار محدث ومناقش ، وله هذا المجلس وغيره مع معاوية .. إلا أن عبيد بن شرية يتقدم فى كتابه (أخبار ملوك اليمن) خطوة أخرى فهذا الكتاب يجالس بين عبيد ومعاوية ، كجزء من المسامرة التى عرفت عن معاوية بن ابى سفيان ساعات من كل يوم يقعد فيها فيحضر غلمانه الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكائد فيقرأ ذلك عليه غلمان مرتبون « .. فهذه المجالس كانت تجمع بين هؤلاء الاخباريين الكبار ككعب وعبيد ، كما كانت تجمع أيضا مؤدين يقرءون من نصوص مدونة وكتاب عبيد أو مجالس معاوية حافلة بالحوار ، حيث يناقش معاوية عبيدا يستزيده من نقطة ، ويراجعة فى نقطة ويطلب منه الشاهد الشعرى على نقطة أخرى . ويتأكد منه من مصادره الثقافية التى تتيح لما يقص أن يوائم الروح الجديدة المطلوبة فى هذه الحكايات . فيسأل معاوية مسامره : « فهل قرأت القرآن » ويقول عبيد : « والله يا أمير المؤمنين ما حفظته إلا فى شهر واحد » وقد لاحظنا على هذا الكتاب فى دراستنا عن (الرواية العربية ـ عصر التجميع) أن القصد ليس منه ايفاء القصة حقها من حيث دلالتها الإنسانية ، وإنما القصد من هذا الكتاب شىء آخر .. يمكننا أن نسميه العظة والعبرة ، ويمكننا أن نسميه التربية والتهذيب اللذين تعتمد عليهما القصة ، وهو بهذا يكاد يكون اقرب الصور إلى ما سمى بالقصص فى هذا العهد » .

ومع هذا الطابع الإسلامى الذى يسيطر على كل هؤلاء الحكائين ، إلا أننا نلمح الكثير من المواقف التى تقرب بالأبطال إلى حد المواجهة مع القدر فى

حبكة درامية تقترب من الدراما بشكلها المعروف وان افتقدت كما قلنا الصياغة والخشبة ..

وإذا كانت بيوت الخلفاء والوزراء قد حلت محل بيت الندوة الجاهلى القديم فى وجود المؤدى الفرد ، فأن الجماهير نفسها حظيت بمثل هذه الامكانيات والمؤدين ، وذلك فى شكل القصاص الذين قصوا فى المساجد اذ كان القصاص يجلسون إلى الناس بالمسجد أيام الخلفاء الراشدين ، ويذهب الأستاذ أحمد أمين فى (فجر الإسلام) إلى أن هذه القصص وجدت منذ أيام الخليفة عمر بن الخطاب ويقول « روى عن ابن شهاب أن أول من قص فى مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم تميم الدارى استأذن عمر أن يذكر الناس فأبى عليه حتى كان آخر ولايته فأذن له أن يذكر الناس فى يوم الجمعة قبل أن يخرج عمر ، فاستأذن تميم عثمان بن عفان فأذن له أن يذكر يومين فى الجمعة فكان تميم يفعل ذلك . وفى رواية أخرى عن الحسن أنه سئل متى أحداث القصص ؟ قال فى خلافة عثمان . فسئل : ومن أول من قص ؟ قال : تميم الدارى » .

واضح من النص أن الخلفاء اجازوا القص للعبرة ، ولكنها العبرة من خلال القصة ، حكى عن النبى صلى الله عليه وسلم أنه استمع من تميم الدارى إلى قصة الجساسة والدجال . ويتحرج أمير المؤمنين على بن أبى طالب فيطرد القصاص من المسجد باستثناء الحسن البصرى ، فليس كل ما كان يقدمه القصاص مجرد عظة وعبرة ، بل يقول صاحب الاتقان «وتلمحت طائفة ، فيه من قصص القرون السالفة والأمم الخالية ، ونقلوا أخبارهم ودونوا آثارهم ووقائعهم ، حتى ذكروا بدء الدنيا وأول الأشياء وسموا ذلك بالتاريخ والقصص » فالموروث الشعبى إذن وجد متنفسا له

عن طريق هؤلاء المؤدين الأفراد ، سواء فى دار الندوة عند أصحاب المقامة أو ما تطور عنها من المؤدين للمقامة فى العصور التالية ، أو الاخباريين ومجالس السمر ، ومجالس الخلفاء ، أو فى قصاص المساجد ، أو فى رواة السير الشعبية أو شعراء الرباب .. وإذا كانت المقامة وحدها هى التى انتجت لنا فنا مخايلا قريبا من المسرح إلى حد كبير هو فن (خيال الظل) فان الحكائين ورواة السير الشعبية والقصاص والمسامرون ظلوا صورة للمؤدى الفرد ، أو للمسرح الذى يقوم على ممثل واحد .. اللهم فى حالة المحيطين الذين يحكى عنهم ادوارد لين ، حيث يقدمون أعمالهم المسرحية فى حلقات أو فى سامر أمام الجماهير دون بناء مسرحى أو خشبة مسرحية ، وهم الذين تطورت عندهم (الجوقة) .. التى عرفتها الموالد والمحافل المصرية فترة ثم انتقلت من الموالد والميادين والمقاهى إلى مبان منفصلة لتكون البدايات للبيوت المسرحية بشكلها الساذج الأول ..

وأيا كان الأمر فقد عاش المتلقى العربى منذ البدء ، أى منذ أقدم عصوره، وحتى مطالع القرن وهو يجد حاجته الفنية عند المؤدى الفرد ، سواء عمل بمفرده تماما أم استعان بمساعد أو أكثر .. ويروى الدكتور على الراعى فى كتابه (الكوميديا المرتجلة) عن الممثل (ميخائيل جرجس) الذى كان يقيم منصة مسرحه فى الموالد ويكلف من ينادى بدعوة الجمهور للدخول إلى أمير المؤمنين بقرش ، ويدخل الجمهور ليلتقى بالممثل وقد ارتدى ملابس تاريخية وتنكر بلحية وسواها حيث يقابلهم أمير المؤمنين ويصافحهم ويغادرون دار العرض .. وتذكرنا هذه الواقعة بما جاء فى كتب الأخبار من أمر الواعظ الذى كان يقف فوق منصة ويستدعى أحد أفراد الجمهور ، ويقول له أنت عمر أو أنت على ، ثم يبدأ فى سؤاله ومناقشته ، وهذا الفرد

يتقمص تدريجيا شخصية عمر أو على ويجيب على الواعظ أمام النظارة الذين تستهويهم هذه المناظرة التى تقوم على الإيهام ، والتى يحاول الواعظ من خلالها أن يصل إلى ما يريد ذكره من موعظة أو فكرة دينية ، وهى قريبة إلى المسرح الارتجالى كما يحكى عنه الدكتور الراعى ـ إلا أن الدكتور الراعى يقص علينا خبر ممثل فرد كان يختزل كل الممثلين لكل الأدوار ليقوم هو بكل العرض . فيقول فى ص ٣١ : « وتروى قصة أخرى ما كان يفعله واحد من الممثلين الجوالين واسمه محمد فريد المجنون ، كان يقدم مسرحياته كاملة بمفرده . يجوب بها البلاد ، وليس معه سوى حقيبة واحدة بها خطوط المسرحية ، ومنظر واحد وبدلتان : أحداهما عربية والأخرى تاريخية: فاذا كانت المسرحية عربية لبس الزى العربى ، وإذا كانت تاريخية لبس البس الزى الافرنكى . وكان محمد فريد متخصصا فى تمثيل مسرحيات سلامة حجازى بمفرده » .. ويحكى لنا أنه كان يلقى القصائد ويقول : يدخل فلان أو فلانة لتقول .. ثم يسرد ما قالته الشخصية وهكذا .. ونحن بالفعل هنا أمام الحكاء أو المغنى الشعبى أو المسامر كما ظهر على مر التاريخ ، ويلتفت الدكتور الراعى إلى هذا فيقول : « على أنه ينبغى أن نسجل أيضا الطريقة التى تحول بها محمد فريد المجنون إلى مؤد ـ راوية ، من نوع مماثل لشاعر الربابة ، الذى كان يروى أحداثه ـ كما يلاحظ أدوارد لين ـ بطريقة تمثيلية ، وإن كان محمد فريد قد أضاف إلى شاعر الربابة ملابس الدور ، ومنصة المسرح مستعينا بها عن دكة المقهى العالية .. وعلى الرغم من صواب هذه النظرة تماما نجد الدكتور الراعى يتحرج من هذه الظاهرة فيقول فى هامش صفحة ٣٣ : « قد يبدو هذا التنظير مبالغا فيه بازاء اجراء ساذج كهذا الذى لجأ محمد فريد المجنون ـ اجراء أملته الحاجة وحدها .

ولكن هذا لايمنع أن عناصر المسرح الشعبى التى تشير إليها موجودة بالفعل فى تضاعيف هذا الحادثة » .. ونحن لانجد مجالا لهذا الحرج ، فإن نجاح الممثلين الأفراد أو ما أسماهم الدكتور على الراعى بممثلى الارتجال دليل على أصالة هذا الفن المسرحى عند القاعدة الشعبية العريضة ، وتقبلهم له ، فاذا أضفنا أن الارتجال لايقوم من فراغ ، وإنما هناك أسس أصلية يعتمد عليها الفنان المرتجل فى العرض الذى يقدمه ، ثم يطور أو يرتجل ما تتطلبه ، أصبحنا جد متفقين فى ضرورة الوقوف عند ظاهرة الممثل الفرد . فقد انتشر الفنانون المرتجلون بكثرة وبنجاح والدكتور الراعى يسجل أسماء محمد ناجى ، والمغربى (رحرح بك) واحمد فهيم الفار ، وأحمد الفار ، وجورج دخول ، وعبد القادر سليمان ، ومحمد كمال المصرى (شرفنطح) وعلى الكسار وغيرهم كثيرون . فاذا أضفنا إليهم المنولوجست والغنائيين المقلدين لغيرهم من الفنانين أو لنماذج من المجتمع المحيط بهم ، وهى فنون مازالت تعيش إلى الآن ، وتلقى استجابة شعبية كاملة .. أدركنا بحق أن مسرح الممثل الواحد كان المتنفس أمام الشعب العربى منذ أول تاريخه وإلى اليوم فى النفاذ إلى دنيا المسرح .

القسم الثانى

خطـوات نحو المسرح العربى

الفصـل الأول « مصـادر درامية »

١ ـ السير الشعبية :

أشرنا فى القسم الأول من هذا البحث إلى العديد من مصادر المادة الدرامية فى موروثنا الشعبى القولى . ولكن هناك فى الحقيقة ، مصادر أساسية تقدم المادة العربية الشعبية التراثية عن بريد المنبع الذى يستقى منه ما يربط المسرح المعاصر بموروثه القديم .. وليست المسألة مسألة المادة القصصية وحسب ، وإنما المسألة هى مسألة المضمون الدرامى الذى يعكس طموحات الإنسان العربى وآماله وأحلامه أو يرسم الشخصية الموحدة لابن المنطقة العربية فى تحركها عبر تاريخها الطويل ، وعبر ما مر بها من محن وتجارب وآلام ، وقد استوحت بعض الأعمال المسرحية هذه المصادر ، بعضها مسرح الحدث واكتفى بهذا ، وبعضها أضاف إليه اسقاطات معاصرة ، وبعضها استقاء من الشكل الملحمى لها « والبعض

استلهمها ليقدم أعمالا مسرحية مكاملة .. ولكن يظل النبع ثريا فاقا ، ويظل الأمر ان هذه المصادر يجب أن تعرف للمثقفين والشداة ، ولا يكتفى الأمر فيها بالمعرفة الضيقة لعدد محدود ، بل لعلنا نريد أن تكون هذه المصادر جزءا من ثقافة الأمة ، وأساسا من تعريف الشداة إلى حقيقة النبض الشعبى الصادر عن موروثهم الشعبى الثرى .. ولعل أهم هذا المصادر ، وان لم يكن بأقدمها تاريخا هو السير الشعبية العربية .. والسير الشعبية فن قصصى قائم بذاته له أصوله وله قواعده الفنية التى تسير عليها كل السير المتكاملة ، وتسير نحوه السير التى لم يقسم تكاملها ودونت قبل أن تكتمل لها كل مراحل القيمة الفنية ، وقبل أن تتحقق لها كل ملامح السيرة الشعبية الفنية .. ويجب بادئ ذى بدء أن تفرق بين القصص الشعبى بعامة، وبين السير الشعبية بخاصة .. فالقصص الشعبى كم هائل اهتم به المسامرون وكتاب الأخبار والحكاءون منذ مطلع التاريخ العربى ، ودونت أعمال كثيرة منه ، وأستمد وجوده من المترسبات الشعبية العربية من الجزيرة ومن غيرها من أجزاء المنطقة العربية ، كما استمد وجوده أيضا من الوافد من الشعوب المجاورة والبعيدة على السواء ، ويفرد الفهرست فى الجزء الثامن من كتابه بابا كاملا بعنوان » فى أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة فى الأسماء والخرافات «يورد فيه أسماء المؤلفات المنقولة عن الفرس والهند والروم ، والعرب فى الجاهلية والإسلام .. يذكر فيها ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وسندباد ورستم واسفنديار وبوداسف وبلوهر ، وجميل بثينه وكثير عزة وقيس ولبنى ومجنون ليلى .. وهو ينقل لنا صورة زاخرة من الجهود التى بذلت لصياغة هذه القصص وترجمتها من أصولها ، وأحداثها بعد ذلك ، ويحكى عن صاحب كتاب الوزراء يقول/

« ابتدأ أبو عبد الله محمدين عبدوس الجهشيارى صاحب كتاب الوزراء بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته ، لا يعلق بغيره ، واحضر المسامرين ، فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون ، واختار من الكتب المصنفة فى الأسمار والخرافات ما يخلو بنفسه » فكم القصص المعروف هائل وكتبه كثيرة ومتعددة ، سواء فى ذلك الكتب التى يختص كل منها بقصة قائمة بذاتها ، أم الكتب التى تحتوى أكثر من قصة يجمعها خيط واحد ، أو نماذج انسانية واحدة ..ولكن هذه القصص شيء والسير الشعبية كفن مستقل شى ء آخر.. وقد وقع كثير من الدراسين فى الجمع بين هذه وتلك فى فن واحد ، فيقول الدكتور فؤاد حسنين على فى كتابه (قصصنا الشعبى) « قصصنا الشعبى هو مرآة تتجلى فيها صور هذا الماضى البعيد الذى لازم الإسلام قبيل ظهوره وبعد انتشاره ، وما زال يلازمه حتى يومنا هذا .. ثم يقول «فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبى حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التى ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم الإسلامى ، فمن منا لا يذكر الشاعر وقد جلس بربابته وحوله الجموع قد احتشدت وهو يشنف الاسماع بموسيقاه الصحراوية الجميلة التى لا تمزقها موجات الأثير »فهو قد جمع القصص والسير الشعبية فى إطار واحد ، وهو فى استعراضه للقصص الشعبى ينتقل من ذكر القصص إلى ذكر السير الشعبية دون توقف أو تفريق .. ونحن فى الحقيقة نحتفل بهذه الفرق احتفالا كبيرا لأنا نذهب إلى أن السير الشعبية لعبت دورا هاما فى الحلول محل المسرح العربى وعطلت ظهوره إلى أبعد حد ، ويمكننا أن نتفهم القضية إذا ما تفهمنا البناء الفنى لهذه السير وهى غالبا ما تسير على نفس النسق الذى حددناه فى كتاب

(فن كتابة السير الشعبية) فى دراسة تطبيقية على سيرة عنترة بن شداد ..
وقد لاحظنا أن شخصية البطل في السيرة قد مرت فى خمس مراحل هى :

١ ـ مرحلة التكوين .

٢ ـ مرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتية .

٣ ـ المرحلة الاسطورية .

٤ ـ المرحلة الملحمية .

٥ ـ مرحلة الامتداد .

وتمثل كل مرحلة من هذه المراحل نقلة هامة فى شخصية البطل . وفى بناء قصته ، بحيث نكاد نقول إن هذه المراحل تمثل الجهد الفنى الإسلامى الذى طوع هذه الأعمال القصصية لتلائم المضمون الإسلامى لمعنى القصة . ولتبتعد بالقصة عن مسارها التلقائى من الاسطورة إلى الدراما .. أما مرحلة التكوين فهى المرحلة التى تتكون من مجموعة الأخبار التى تشكل الامتداد الاسطورى التاريخى لقابلية البطل وللبطل نفسه حتى مولده ، ثم هى مرحلة ولادة البطل نفسه (نستطيع ان نقول إن هذه المرحلة هى فترة ولادة البطل بكل ملامحها وسماتها ، وأنها مرحلة تقديم هذه الشخصية للمتلقى .. ففيها الجذور الأولى لكل ماسنلمح من سمات تبدو واضحة فيما بعد) .. وهذه المرحلة الاساسية المستمدة مما ورد من أخبار قديمة حول البطل نفسه ، فيها تتجمع الجذور الدرامية لشخصية البطل ، وتظهر قصته هو نفسه كانسان عاجز أمام القدر الذى يتحكم فيه ويكاد يصرعه ، ففى سيرة عنترة بن شداد ، تكون القضية هى اللون والعبودية ، ويكون قطب الصراع الدرامى فى قضية عنترة هو التغلب على المفهوم القدرى المسلم به عند العرب من قيمة يخلقها اللون ويخلقها الوضع الاجتماعى المتخلف

للعبد ، ويكون رمز الوصول إلى قهر القدر هو الزواج من عبلة الحرة البيضاء ، ذات الوضع الاجتماعى فى القبيلة ، ويصبح صراع البطل فى هذا الجزء صراعا دراميا بالمعنى الكامل . ويكون تحقيق تفوقه هو ايذانا بنهايته المأساوية ، حيث تمثل سقطة البطل فى (كعب اخيل) إذ يكتفى عنترة بسمل عين أعدى اعدائه دون قتله وهو الأسد الهصور ، وتكون هذه الرقة هى النهاية التراجيدية لعنترة ، إذ يكمن له الاسد الرهيص وهو فى قمة مجدة ويصوب نحوه سهمه القاتل عن طريق السمع فيرديه ، ويظل عنترة واقفا على فرسه بعد أن مات حتى تمر قافلة عبلة يحميها ميتا كما حماها حيا ، والاعداء يظنون ان السهم أخطأه وانه واقف فوق فرسه الأبجر يحميها بينما هو قد مات .. هذه النهاية التراجيدية انتزعها كتاب السيرة من هذه المرحلة وأجلوها إلى آخر المراحل فى تطور شخصية البطل ، ففوتوا علينا بهذا اكتمال المرحلة الدراسية بوجود النهاية التراجيدية التى تحقق للبطل مواجهته أمام القدر وهزيمته أمامه .. وقد ابعد كتاب السيرة هذه النهاية بحيث تكاد لا تلمح صلتها بالقضية الدرامية للبطل وبحيث تأخذ كمجرد حدث عضوى لا علاقة له باليقظة المأساوية للبطل التراجيدى .. وفى المراحل الأخرى . الفروسية مثلا تحقق للبطل كيانه كبطل فارس وإنسان مغامر ، ويرتفع إلى أعلى مراتب الفروسية ليصبح البطل الفردى بما يشبه الأبطال المغامرين ، ويثبت تقاليد الفروسية العربية ، ثم يصبح فى مرحلة تالية رمزا للإنسان العربى فى مواقفه السياسية والعسكرية من اعدائه ، ثم يتحول إلى بطل قومى بكل معنى القومية التى تجعل من القومية مزاجا ، من السياسة والدين ، وبين تفوق الجزيرة وتفوق دين التوحيد الذى يمهد البطل الأرض ، بوجوده الملحمى أمام رسالته ، ثم تأتى مرحلة الاولاد الأبطال أو الامتداد ..

وهذه المرحلة أى مرحلة التكوين يتشابه فيها عنترة مع سيف بن ذى يزن الذى تبدو قضية درامية فى موقف الأم القاتلة منه وفى بحثه عن ملك أبيه ، وفى ذات الهمة التى تبدو القضية الدرامية فيها فى موقف المجتمع منها كامرأة وكذلك اتهامها فى ابنها وموقف كل المسلمات العربيات ضدها ، بل وتتشابه هذه المرحلة مع أبطال القصص العربية الجاهلية التى وقف مسارها الفنى عند هذه المرحلة ولم تنتقل إلى مرحلة أخرى من مراحل تطور بطل السيرة ، أبطال هذه القصص يعبرون عن مرحلة الوقفة على مشارف المسرح ، أى مرحلة دخول المجتمع العربى إلى عالم المدنية ، وإلى رفضه المسلمات القديمة الموروثة سماوية وغير سماوية . وإلى تكون حكومة لها الشكل المتطور المتمثل فى دار الندوة ، والعمل التعاونى ، وتوزيع المهام على القبائل ، ووجود المجمع الوثنى فى الكعبة الذى يمثل كل القبائل ، وان كان المجتمع يحاول عبور الرموز الوثنية فيه إلى العودة إلى دين الحقيقة ، أو الدين القديم ، وهى نفس الفترة التى شهدت المتحنفين أو المتسائلين عن حقيقة المعتقد السائد ، وحيث ظهر سوق عكاظ ، وسادت تقاليد محترمة من الجميع كالأشهر الحرم وحلف الفضول وحلف المتطيبين .. هذه المرحلة كانت ترهص ببدايات تؤدى إلى ديمقراطية اثينا . وإلى استقلال الفرد بنفسه ، ومواجهته بامكانياته العاجزة قوى القدر ، وقوى القهر ، وهذه المرحلة ، التى تنتظر الخلاص ، هى التى ابقت هذا النوع من القصص أم هى التى أكملت له دورته الدرامية الكاملة (بحيث أصبح البطل يعبر عن مأساة الفرد ، ويكاد يقترب تدريجيا من بطل التراجيديا اليونانى الذى تظهر فيه سمات ذاتية ، وتتغلب فيه عناصر المأساة لتحدد نهايته الفاجعة أمام القوى التى يصارعها . فهناك الحارث الجرهمى الثائر الذى ينتصر على

كل اعدائه لكنه يسقط ضحية لعنة قدرية فيتوه خلال الجزيرة ثلاثمائة عام متشردا أعمى تائها . وذو القرنين يهزم العالم كله شرقه وغربه ، ولكنه يحرم من الخلود الذى يمنح للنبى الخضر أما هو فيحتويه الفناء الذى هو قدر يواجه البشر مهما كان الطموح ومهما كانت القدرة . ومضاض يحب ميا ، ولكن الأشهر الحرم تقبل فلا يلقاها ، ويسقى مضاض بنت عم له ماء ، وتهجره ، ويقسم ألا يشرب حتى يموت أو ترضى عنه ، فيموت ، وتسرع هى إليه بعد أن عرفت براءته فيكون قد مات عطشا فتقسم أن تموت مثله عطشا، ويجمعهما قبر واحد ، سببه هذا القدر الغاشم الذى عطل زواجهما إذ أقبلت الأشهر الحرم ، وذلك العامل الفعال فى حياة العرب فى صحرائهم .. الماء ..

هذه المرحلة من السيرة الشعبية هى المرحلة التى تلتقى مع قصص مرحلة التحول فى مكة قبل الإسلام .. والتى وصلت فيها فنون القول فى تطورها الفنى إلى مرحلة قريبة جدا من الدراما المسرحية ، فمن ناحية الموضوع . تخطت القصة مرحلة الأسطورة ، ومرحلة الأخبار المصاغة عن بقايا اسطورية ، وبدأت ملامح الشخصيات فى الوضوح وملامح الصراع فى فرض وجودها . ومن ناحية الشكل ظهرت المنتديات والأماكن العامة التى توفر وجود التجمع الجماهيرى فى مواجهة المؤدى بعيدا عن المعبد ، وبعيدا عن الطقوس الدينية ، وبعيدا عن الكهانة ، ومن ناحية المجتمع ، تطورت فيه قضايا عديدة ، وبدأ الإنسان فيه يبحث عن ذاته وعن هويته أمام القدر ، وتخطى مرحلة الارتباط العضوى بالمعبد والطقوس ، وبدأ يتلفت حوله بحثا عن المعنى والهدف .

وفى ظل هذا ظهر الإسلام ليجيب عن الأسئلة المثارة ، وليجد الحلول

القادمة من السماء التى لا تحتمل الشك أو التردد ، والتى تقف بكل رموزها إلى جوار الإنسان لا ضده ، والتى تحل سلاما كاملا بين السماء والأرض ، وبين الله .. ويتحول البطل فى السيرة ليساير المعانى الجديدة التى طرأت على مفهوم البطولة ، فالبطولة ليست أن تحل قضاياك ، وإنما البطولة هى ان تدافع عن قضية الايمان والمساواة والحب ، التى هى قضية الإسلام ، وبدلا من أن يلتفت البطل حوله بحثا عن المعنى والمغزى من وجوده على الأرض ، حدد الإسلام له هذا المعنى ، ووضع له عبادة الله هدفا ، ونصرة الإسلام طريقا ، وتبدأ فى السيرة الشعبية مرحلة الفروسية يتحول فيها البطل من مغامر فى داخله إلى مغامر فى الخارج ، ومن معارك ، القوى القهر الداخلية فيه، إلى مساهم فى هزيمة الكفر الذى امتزجت صورته على الشيطان وامتزجت صورته على الشيطان وامتزجت صورته ايضا بالقدر الشرير الذى يحارب الإنسان ويريد غوايته ودماره ، ويخرج البطل يحقق بسيفه الهزيمة لأعوان الشيطان ، أو لرمز قدره الشرير المعاند ، مفره قضية التحرر من الشر ومن الهزيمة المنتظرة على يد الشيطان واعوان الشيطان .. وهذه المرحلة لا تتشابه مع قصص الفروسية العربية ، وحكايات أيام العرب ، ففى الأخيرة يبدو الفارس غارقا فى الدماء لاسباب قبلية أو ذاتية ، ويبدو هدفه المحدود ضيق الأفق ، ضيق الحدود ، بينما فى السيرة الشعبية حتى التى تحدث عن أبطال ما قبل الإسلام .. كسيرة عنترة وسيرة سيف بن ذى يزن .. تحمل هذه المرحلة ملامح رئيسية وهى هزيمة الكفار وعبدة النجوم الأصنام ، وهؤلاء الذين تجبروا حتى أرسلوا كبشا ينحنى أمامه الناس ويقدمون له القرابين خوفا من سطوة الكافر الذى أرسله كما فى عنترة بن شداد ــ المرحلة الثانية وهذه هامة من الناحية الفنية للخروج بالبطل من

قضيته الشخصية ذات الخصوصية الضيقة وذات الطابع المأساوى ، إلى قضية تحقق ذاته ، ولكنها تجعل هذا التحقق مكرسا من أجل معنى الخير ضد الشر ، أو الإنسان الخير ضد الإنسان الشرير ، أو الإنسان ضد القدر ، فكأنها تخرج الإنسان من مواجهته للقدر إلى خير الفعل ، ولكنه خروج يتسم بقضية السماء التى أصبحت جزءا من هذه المعركة الابدية ومشاركة فيها إلى جوار البطل لا ضده .. ثم تأتى المرحلة الثالثة وهى المرحلة الاسطورية حيث تظهر القوى الخارقة التى تعين البطل وتجعله قادرا على قهر ضعفه الإنسانى ، ومحدوديته فى المعركة فى الزمان والمكان ، والتى يواجه بها القوى القديمة القاهرة التى كانت تجد به ضعفه وعجزه ، وتحدده بالنهاية الفاجعة ، وتؤكد له صغاره أمامها .. هو يواجهها فى هذه المرحلة مسلحا بمثل أسلحتها ، فهو يستطيع أن يطير فى السماء وأن يسابق الريح ، وأن ينتقل من مكان إلى مكان ، وأن يسخر الجن له . وأن يملك كنوز الأرض، وأن يحصل على كل الاحلام المخبوءة بكل أشكالها الحبيبة ، وأهمها أن يكون دائما قادرا على مواجهة الشيطان وقهره .. وهذه القوى التى تساعده ترسلها له السماء ، وترصدها باسمه وتهيئ له أسباب الحصول عليها دون تعب ولا عناء بل لمجرد أنه مؤمن محارب فى سبيل تثبيت معنى الإيمان وحقيقته ، يحارب الكفار ويقضى عليهم وعلى الشياطين التى تساعدهم فى نشر الضلال والكفر .. وفى هذه المرحلة يتطهر البطل من عقدة القدر ، ومن المواجهة القديمة أمام السماء وأمام الاله .. وتنجلى تماما صورة القوة التى يحرزها المؤمن وتتحقق له البطولة والانتصار .. وبعض السير الشعبية رافقت هذه المرحلة فيها كل المراحل بما فيها المرحلة الأولى أو مرحلة التكوين كسيرة سيف بن ذى يزن . ولكنها لم تؤثر على أهمية المرحلتين السابقتين

لهذه المرحلة فى التطور الفنى لبطل السيرة الشعبية .. وسنلاحظ أننا حتى الآن نعايش البطل فى معاركه فى اطار الوطن المحدد له ، يحارب الخارجين والاعداء الداخلين ، ولكننا فى المرحلة التالية وهى المرحلة الملحمية سنرى أن البطل يخرج من هذا الاطار المحدود إلى إطار الدفاع عن القضايا القومية العامة التى تمس الوجود القومى والدينى معا للوطن العربى الإسلامى الذى يتشكل من كل أجزاء هذه المنطقة المسلمة الدين العربية اللغة ، حتى فى حالة الأبطال الذين احتلوا مرحلة زمانية قبل ظهور الإسلام تصبح هذه القضية القومية العامة هى قضيتهم أيضا بشكل أو بآخر ، ففى عنترة يخوض البطل معارك ضد الفرس والروم ، وفى سيف يخوض البطل معارك ضد الاحباش ، وهما معا فى هذه الحالات يحاربان باسم القومية وباسم الدين ، أى باسم العرب وباسم المسلمين ، وأبطال السير جميعا يجدون أنفسهم فى هذه المرحلة من تطورهم الفنى ممثلين لهذه المواجهة بين المسلمين العرب وأعدائهم .. فذات الهمة تواجه الروم فى ملطية ، ومع هذا فهى تدخل فى معارك ضد المتمردين على الخلافة وضد التتار والمغول .. والظاهر بيبرس يواجه أعداء المنطقة من الصليبيين ، ومع هذا فهو يواجه أعداء الخلافة من التتار والخونة الذين مكنوا لهم فى بغداد ، وعلى الزيبق .. رغم محليتها الشديدة .. يواجه فيها على الزيبق أعداء الخلافة من العجم والروم وتتحول دليلة المحتالة من مجرد زعيمة للصوص إلى جاسوسة وعميلة للتتار مرة ، وللصليبيين مرة أخرى .. وهذه المرحلة تعنى أن الواحد أصبح ملكا لكل . وأن الكل أصبح فى واحد ، فالبطل إنما يرمز إلى الدور الذى يحلم كل الناس بالقيام به ، وانتصاره القومى انتصار لهم ، وهزيمته كبطل للمسلمين هزيمة للاسلام ، وهزيمة لكل مسلم ، ويشعر بها المتلقى كأنها

شخصية له .. هذه المرحلة .. أعنى المرحلة الملحمية تكمل الدائرة ، وتتم عملية الدمج بين البطل وبين الجموع ، وتحدد أهداف البطولة التى يريدها المعنى الإسلامى ، أنها بطولة الإيمان والخلق ونصرة الدين والدفاع عن أرض المسلمين ، كما تحدد أيضا ملامح الأبطال كما يريدهم المعنى الإسلامى ، فهم مؤمنون بالله مسلمون لقدره ، عارفون أن لكل قضاء حكمة وسببا وان جلت عن الأفهام ، وهم سواسية لا فرق بين عربى وعجمى إلا بالتقوى والدفاع عن أرض المسلمين ، وهم أخوة فى الجهاد والدفاع عن الإسلام مهما تعددت جنسياتهم وألوانهم وفرقهم الدينية ، فكلهم اخوة فى الإسلام .. ثم تستمر هذه المعانى مجدة فى ابناء الأبطال فى مرحلة الامتداد التى تؤكد سلسلة البقاء لمعنى البطولة ، ما ذهب بطل إلا قام بطل والكل يجاهد من أجل نفس الأهداف ووراء نفس المعانى .. ويكمل توحد البطل مع المعنى العام ، ويتم اعطاؤه رمزا جمعيًّا يمثل فيه المجموع لا نفسه ، ويتحول معنى البطولة إلى المجموع عن طريق الفرد ، وبمعنى آخر يخلى البطل من قضيته الذاتية لتحل محلها قضية جمعية عامة وتبعد بينه وبين المعنى الدرامى لوجوده ، أو المعنى التراجيدى فى نهايته . ويقول كتاب (فن كتابة السيرة الشعبية) « التطور الذى حدث فى شخصية البطل كان وليد اعتبارين / الاعتبار الأول ، هو ذلك التغير الذى حدث للمجتمع (بظهور الإسلام) فحقق فيه من الاستقرار ما جعل صراعات البطل خارجية لا داخلية ، بمعنى أنها لاتعبر عن مشاكله هو بقدر ما تعبر عن مشاكل مجتمعه ، وهذه الرده يسرت كل احتمال لظهور البطل التراجيدى الذاتى .. والاعتبار الثانى هو هذا الاستقرار الذى حدد معالم المجتمع (الجديد) الذى يعيش فيه البطل بحيث جعل من صراعه عملية محدودة

الطاقة غير مأساوية الطابع بحيث خلقت سلاما يؤدى عند المؤلف إلى انتصار محقق للبطل ومساندة له فى صراعه ، من ظهور الإسلام إذن حسمت القضية ، واختفت دار الندوة واختفى سوق عكاظ وحرم الإسلام الاحلاف ، ودعا إلى الجهاد ، وقضى على الفتن الداخلية ووحد الهدف العلمى ، وقدم كل الرؤى النظرية التى ترضاها الفلسفة التى يجب أن يعيش فى إطارها الإنسان المسلم .. وتوقفت أيضا عملية التحول من المرحلة الدرامية إلى المسرح ليحل محل المسرح فن آخر هو فن السيرة الشعبية الذى غير مفاهيم العمل الفنى من ناحية ، وغير مواقف الأبطال وصراعاتهم من ناحية ثانية ، وخلق المغنى الشعبى أو الشاعر أو المحدث ليحل كمؤد فرد كمّل جوقة الممثلين ، وليقوم وحده بكل الادوار بما فيها الانشاد أيضا ، وليجعل العرض صاحب الممثل الواحد هو العرض الذى يفرض وجوده على جمهرة المتذوقين العرب من قديم جدا وحتى اليوم ، فالكثير من رجال المسرح يحاولون البحث عن صفة تتلاءم مع الشكل الفنى للسيرة فى عروضهم المسرحية .

وعلى الرغم من دور السيرة الشعبية فى ازاحة المسرح قبل ان يبدأ سيرته الفنية فى الموروث العربى ، الا أن السير بتغلغها الحقيقى فى نفسيات الجماهير أرست عدة ملامح ظهرت فى ادبنا القصصى بعامة وفى ادبنا المسرحى المعاصر بخاصة .. من هذه الظواهر ما تحكم فى شخصية البطل ، فقد غدا البطل فى مواجهة الشرير لا فى مواجهة القدر ، وأصبحت بهذا النهاية السعيدة شبه غالبة فى معظم الأعمال المسرحية العربية ، وحتى حين تكون النهاية فاجعة فهى من مأساويتها إعلان لانتصار قيم الخير على قيم الشر ، وهى فاجعة لأن البطل يستحق الجزاء الذى جلبه على نفسه حين

تنكب طريق الخير وسار فى طريق الشر ، فليست النهاية المأساوية ضرورة درامية حتمية للانسان ، وإنما هى ضرورة حتمية لعقاب الشرير من الإنسان .. وقد اتاح هذا الفرصة لظهور البطل ذى اللون الواحد ، فهو إما شرير تماما ، واما خير تماما ، والفاصل بينهما واضح وحاد وقائم .. حتى لقد تخصص ممثلون معينون فى ادوار الشرير واجادوها . واصبحوا يعرفون بها بمجرد ظهورهم على المسرح .. كما اتاح هذا الفرصة لظهور الأعمال المسرحية التى تنهال على بطلها الخير بكل أنواع الفواجع والاضرار ، وهو يقابلها بالتسامح والرضى ، وفى النهاية ينتصر البطل ويفوز بالبطلة وتسدل الستار وهو نوع محبب جدا فى الكوميدات حتى اليوم ..

النغمة المرتفعة فى حوار الشخصيات ، فالشخصيات تدافع عن حق ، وهذا الحق هو نفس الحق الذى تدافع عنه الجماهير ، فيتحول الحوار فى حالات كثيرة إلى نوع من الخطب الحماسية التى تلهب حماس المتفرج ، وتجعل المشاهدة جمعية ، والجمهور وحدة متشابهة من حيث التلقى والانفعال .. فليست هناك فرصة أمام المتفرج ليكون وحده مع العمل المسرحى المقدم أمامه فهو يكون وحده الجدار الرابع للمسرح . ويتحدد انفعاله بالعمل المسرحى بمدى المشاركة الذاتية التى تتم بينه وبين الموضوع، والمشاهد أو الحوار ، بل هو يتحول إلى لفظ فى حرف تكونه اللهجة الحوارية العالية ذات الطابع الاستهوائى التى انحدرت من نموذج السيرة الشعبية .. فليست المسألة ان المواقف الخلقية والوطنية والدينية تسبب هذا العطاء العالى النبرة الخطابى الاتجاه ، وإنما المسألة ايضا أن طبيعة اداء الفرد أمام الجماعة تفرض نوعا من الاستقطاب بين الممثل الفرد وبين جماهير المشاهدين . فليست هناك فرصة لتعدد منابع العطاء ، وبالتالى

تعدد ألوان التلقى ودرجاته ، بل منبع العطاء واحد ، والتنوع أو التعدد إنما يأتى من داخله هو ، وأيا كان اتقانه لتقليد الشخصيات المتعددة فهى كلها تحمل طابعه فهى تلون ، وتخرج مدموغة بميسمه وان حاول أن ينوع ، أو يلون فى طبقات صوته أو حركات جسده أو ملامح وجهه .. ومن هنا كان هذا التأثير الذى يجعل التلقى جمعيا وبدرجة واحدة ، ويحيل المشاهدين إلى كتلة تضج بصيحات الاستحسان معا أو بصرخات الاستهجان معا ، أو بالتصفيق معا .. ان الأصل فى الانشاد والغناء هو الاستهواء الذى يفقد المشاهد ذاتيته ، وكذا الأمر بالنسبة للشاعر صاحب الربابة أو الحكواتى .. وقد أنعكس هذا التأثير على كثير من أعمالنا المسرحية التى تأثرت بمنهج السيرة وخاصة إذا عالجت الموضوعات الوعظية أو الموضوعات الوطنية ذات النبرة العالمية .

وسنلاحظ ان هذه النغمة المرتفعة فى الحوار تلازمها نغمة مرتفعة أيضا فى الأحداث ، فأحداث السيرة الشعبية بطبيعتها أحداث ملتهبة ، مليئة بأعمال البطولة التى تفوق بعضها مظاهر البطولة العادية ، وهى بالتالى مليئة بأحداث القتال والعراك ، والتى لابد أن تقود إلى القتل وسفك الدماء .. وهذه المواقف بالذات ثبت لدى أصحاب السيرة الشعبية أنها تستهوى جماهير المتلقين فأكثروا منها واغرقوا فيها ، وشغلوا صفحات عديدة بالوصف المشوق لهذه المواقف القتالية الدامية والتى تنتهى بنشيد المنتصر. ودموع المهزوم وأقارب القتلى وصرعى المعركة ، مما يشير إلى مسرح الفواجع الذى لقى رواجا كبيرا فى فترة من فترات بدايات المسرح ، واشتهر به مسرح يوسف وهبى . ويذكر الدكتور على الراعى فى كتابه السالف الذكر أن المسرح المرتجل ، وهو المسرح الشعبى فى هذه المرحلة سخر من هذه

المسرحيات بطريقة أو بأخرى ، ثم سخر أيضا من قدرات البطل الخارقة التى تستهوى الناس فيقول فى ص ٧٦ عن مسرحية سنبل لمحمد المغربى ، «وفى سنبل ، تقوم معركة قرب النهاية بين كامل واللصوص فيتصدى كامل لهم ، فينفخ فى الواحد منهم مجرد نفخة فيقع قتيلا ، وبهذه الطريقة يتخلص من خصومه ، ثم يلتفت فيجده سيده الكونت فينفخ فى وجهه هو الآخر بحكم الحماس » .. فعنترة يضرب بسيفه على اليمين فيقتل عشرة ، ثم يضرب بسيفه على الشمال فيقتل عشرة ، ويكرّ وحدة على مئة فارس فينهزمون من أمامه .. وقد بالغ من تغلغل هذه الشخصيات فى نفوس الناس إلى الحد الذى جعل منها صفة وانبثق منها أكثر من اسم ، ويقول الدكتور فؤاد حسنين على « ومازال لفظ (عنترة) المثل الذى يضرب للشجاعة ، كما اشتق الشعب منه كثيرا من المفردات التى تتصل بهذا المعنى عن قريب أو بعيد ، فالشخص القوى يدعى (متعنتر) والحمل الثقيل الذى لا يقوى على حمله إلا من اوتى قوة عنترة هو (حمل متعنتر) . ولباس النساء الذى يبرز ثدى المرأة ويقويه يسمى (عنترى) واكبر مقبرة عرفتها اسيوط القديمة هى (اسطبل عنتر) » واضيف إليه أن حيا كاملا فى القاهرة وهو دار السلام كان اسمه (اسطبل عنتر) وواضح أن الضمير الشعبى رفض صيغة التأنيث للاسم فحوله من عنترة إلى عنتر .. وقد أثّرت هذه الشخصية تأثيرا كبيرا فى تقييم البطولة الجسدية للابطال وخاصة فى المسرحيات الوطنية .
وهذا الموقف الشديد الوضوح لشخصية البطل جعل العروض ذات الطابع التراجيدى عروضا خطابية بالدرجة الأولى ، تعتمد على أن البطل لا يقهر وانه فى سبيل الحق والخير من حقه ان يقتل أو يذبح كما يشاء فهو صاحب حق واضح ، وصاحب رسالة واضحة أيضا . وحين يبكى الناس على

ضحايا مسرحيات يوسف وهبى يصفقون للبطل فى نفس الوقت ..

قدمت السيرة الشعبية صورا متعددة للتمثيل وللممثل ، وإن لم يكن ميدانه هو المسرح بل هو الحياة نفسها وأحداث المغامرات فى انحاء الوطن العربى ، وفى بلاد الأعداء من عجم وروم وصليبيين أيضا .. ففى سيرة عنترة يتنكر سلال الخيل ، ويغير من ملامحه وملابسه ولهجته ليدخل إلى مضارب القبيلة ويحتال لسرقة الخيل الشهيرة ، وفى سيرة عنترة الحديث عن أكثر من سلال ، ولكن السيرة ركّزت بالذات على شيبوب ، ومهارته فى الحيل والخداع ، والتنكر وتغيير الهيئة والصوت ، وفى سيرة حمزة البهلوان ، يقدم عمر الخطاف نفس الدور ، ويصل به الأمر أن يتنكر هو ومجموعة من أعوانه ، فى هيئة كبير (المرازبة) أعوانه بعد أن يعتقلوهم وهم فى طريقهم للاحتفال بالفيروز ويلبسون ثيابهم ويخدعون الجميع حتى يخلصوا حمزة من الأسر والقتل .. ولكننا من سيرة ذات الهمة سنجد البراعة فى التنكر تمثل عنصرا هاما من عناصر المغامرة بين صفوف المسلمين أو الروم ويقف السيد البطال صورة للمهارة الفائقة التى لا تجارى فى تغيير الوجه والشكل والصوت ، وفى اتقان أدوار القساوسة والرهبان ، وكبار قادة الروم. وفى نفس المستوى تقدم سيرة الظاهر بيبرس شخصيات شيحة جمال الدين وجوان والبرتقش لتضعها على جانبى جهة القتال فى أعمال التجسس التى تعتمد على التمثيل والتنكر ومهارة تقمص الشخصيات ، وتبدو آلات التقمص هذه فى بعض الأحيان وكأنها هبة ربانية يزود بها الله الأبطال المسلمين ليتفوقوا على أعدائهم تماما كالسوط المطلسم والسيف المرصود ، وغيرهما ، وفى سيرة الظاهر بيبرس الجزء الثالث عشر يحكى شيحة جمال الدين للملك الصالح عن الهدايا التى قدمها له خادم كتاب

الحكيم ايفان ليفوز على جوان يقول : « ثم إنه يا أمير المؤمنين ناولني جوارب الحيل وقال لى خذ ياشعبان هذا الجورب وافعل فيه كلما أردت من الأمور الصعاب ، واعطانى هذه الشاكرية وقال خذ الشاكرية ، واعطانى أيضا بدلة للملاعيب والحيل وقد أخبرنى الخادم بأن الحكيم جعل لى فى كل مكان بدلة أتمم بها ما أريد من المناصف والاحتيال » وجراب الحيل هذا هو الذى سنجده فى الهلالية مُلكا لأبى زيد الماهر فى فنون الاحتيال والتنكر وهو جراب ملىء بادوات كثيرة منها الأصباغ والادهنة والشعور المستعارة والازياء ، وكان يستطيع ان يصبغ جسده سبع صبغات (وتبدَّل فى سبع بدلات) ، ولولا هذا الجراب ما استطاع أن يرتاد لقومه أرض المهاجر فى (الريادة) وفى (التقربية) ايضا .. وكان أبو زيد يتنكر فى شخصية الشاعر الجوال أو العبد وشاعر الربابة أو راهب مسيحى أو درويش أعجمى أو مهرج البلاط .. وأبو زيد فى السيرة الهلالية إلى جوار فروسيته وشجاعته هو (أبو الحيل) أو (صاحب الحيل والكيد) أو (صاحب المكر والكيد) .. وتسمى هذه المهارات بأنها مهارات الشطارة والعياقة وهى أصل سيرة على الزيبق الذى هو أحد هؤلاء الشطار والعياق ، بل هو يتفوق عليهم فى الخداع والحيل وخاصة التنكر ، فتنكر فى زى اليهودى شمعية ، وفى زى الحمامى ، بل وعلى هيئة عدوه صلاح الدين الكلبى ايضا ، وتجاريه فى هذه الفنون التمثيلية دليلة المحتالة وزينب النصابة .. والتنكر وتقمص الشخصيات المختلفة يحتاج من الأبطال إلى مهارات جسدية ونفسية معينة ، كما أنه يحتاج إلى قدر كبير من المعرفة بالعادات والتقاليد للشخصيات والازياء المختلفة ، كما أنه لا شك يحتاج إلى حصيلة ضخمة من معرفة اللغات واللهجات السائدة فى كل عصر .. وتحرص السير أن تؤكد أن أبطالها قد

حازوا هذه المهارات وهذه المعارف بعد عناء شديد فى التحصيل والتعلّم .. ولكن هذه الظاهرة ، وتقبل الناس لها كانت تقضى بالطبع إلى تقبل التمثيل كعمل مسرحى فنى أو ترفيهى .. والشواهد لا تذكر شيئا عن استغلال هذه المواهب فى هذا المجال ، اللهم فى حالة (مهرج الملك) الذى كان يتنكر فيه معظم الأبطال سواء كان التهريج أمام ملك أم أمام عامة الشعب ، وفى سيرة الزير سالم يتنكر كليب على هيئة مهرّج فى عرس جليلة بالملك الغاصب ، وتمكن من قتله فى حيلة تشبه حيلة حصان طرواده ، وهو نفس الموقف الذى يتكرر فى الهلالية مع ابى زيد ملك مصر .. فالمهرج كان الشخصية الوحيدة التى تقدم عروضا أمام الجماهير . ومؤديها يتنكر فى زى المهرج بملابسه المضحكة واصباغ وجهه وألوانها .. وهو الشخصية التى ظلت موجودة تطل علينا فى كتب الاسفار والحكايات حتى تلعب دورا هاما فى بدايات المسرح العربى ، إذ كانت الفقرة التمثيلية الوحيدة فى عروض السيرك إلى جوار العاب الرياضة وأكلة النار ، وتدريب الحيوانات .. كما ظهرت بعد هذا كفقرة إضافية فى الملاهى الليلية إلى جوار الاستعراضات الغنائية والرقص ومن أشهر ممثليها فى مطلع القرن أحمد الفار وسيد قشطة ، ويقول الأستاذ أحمد محفوظ فى كتابه (خفايا القاهرة) عن بؤر اللهو التى انتشرت أثناء الحرب العالمية الأولى فى القاهرة ص ١٨ / « وكانت تقوم فى هذه البؤر مسارح متواضعة للتسلية والفكاهة فكان هناك أحمد الفار الذى بدأ حياته عاملا فى العنابر ثم ختمها مضحكا مهرجا ، وكان فيها مسرح سيد قشطة ذلك الضخم الجسم والوجه الذى اشتهر باغنياته المضحكة وإشاراته المعبرة عن السماحة التى يضحك لها البُلهاء..» ودخل المهرج أو المسامر الذى يحفظ كثيرا من الأشعار والحكايات ، ويأتى الغريب من

الاشارات والحركات إلى بيوت الخلفاء ، والوزراء ، وشارك فى المناوبه ، وعرف المهرجون باسم الظرفاء ، وهم غالباً ما يقومون بهذا الدور بلا ماكياج ، ولكنهم يستعينون بالقدرة على التقليد والتمثيل ، وكتاب الفهرست لابن النديم ملئ بأخبار الكتب التى ألفت حول هؤلاء الظرفاء وأسمائهم ونوادرهم.

تمثل السير الشعبية امتدادا متتالياً لتاريخ الشعب العربى منذ الجاهلية وحتى نهايات العصر المملوكى ، أى منذ البداية داخل الجزيرة العربية ، ثم فى منطقة الشام والعراق ، ثم فى مصر والشمال الافريقى كله .. وهناك شواهد على أن كتاب السيرة كانوا ينظرون إلى من سبقهم من كتاب فيكملون ما قدموه من ناحية ، ويحتذونهم موضوعيا وفنيا على السواء .. ففى مستهل سيرة ذات الهمة يبرز البطل الصحصاح صورة من عنترة بن شداد ، يقتل الاسد فى صباه الباكر وله عبد اسمه نجاح يقوم منه مقام شيبوب من عنترة، وتبدو قصة الصحصاح وكأنها تكرار لقصة عنترة ، وحتى الأسلوب الذى يستعمل فى القص امتداد لنفس أسلوب القصة فى سيرة عنترة ، ولكن هذا لا يكفى وحده ، ففى الجزء السابع من السيرة يختبئ « البطال » وهو ما يزال فى الحالة التى يقدمه بها كتاب السيرة قبل دخوله إلى خدمة ذات الهمة أى حالة الخوف والجبن ، ويختبئ من المعركة الدائرة فى صندوق داخل خيمة الطباخ ، ويدخل الطباخ مرعوبا من هول المعركة الدائرة فيعطس البطال ، ويخاف الطباخ ويصرخ ، ثم يخرج البطال من الصندوق فقال البطال وقد صاح وعرف أنه الطباخ أذلك الله ياجبان ياذليل يامهان وايش هذا الهذيان فقال الطباخ وانت يعنى عنتر عبس » .. وهذه الإشارة الصريحة تعنى أن كتاب سيرة ذات الهمة كانوا على اطلاع كامل بسيرة عنترة ، وهم إلى جوار

هذا يبدأون حيث انتهت سيرة عنترة زمانا ومكانا على السواء .. فسيرة عنترة تنتهى فى مرحلة الامتداد بظهور الدعوة الإسلامية واشتراك عناترة ، بنت عنترة مع إخوتها وأبطال عبس فى الحروب إلى جوار الرسول والمسلمين ، وسيرة ذات الهمة تبدأ فى العصر الأموى ويقول كتاب السيرة فى مستهلها محددين المرحلة الزمنية التى تبدأ فيها السيرة « لم يكن فى العرب ، العربى ولا فى السادة النجبايا معاوية من صلب عدنان ويعرب وقحطان فى زمن بنى أمية ، اشد بأسا ولا أقوى مراسا ولا أعظم اقتدارًا ولا أجلد صبرا ولا أسنا جنابا ولا أسمى علما ولا أفخر ولا أشد حكمة ولا أشرف عند الانساب ولا أقوى عند الطعان والقراب من بنى كلاب السادة الانجاب .. » فتحديد بداية السيرة هنا يترك فترة البعثة والغزوات ، وفترة الخلفاء الراشدين كلها لكتب السيرة النبوية ويبدأ بعدها مباشرة أى من فترة حكم بنى أمية .. وتنتهى سيرة ذات الهمة فى نهاية العصر العباسى الثانى فى خلافة أمير المؤمنين الواثق بالله . بينما تبدأ سيرة الظاهر بيبرس بقول الراوى « قال الراوى .. أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان بعد أن توفى إلى رحمه الله تعالى المعتصم بالله . وتولى الخلافة بعده الواثق بالله ولده ومات رحمه الله وتولى المقتدى بالله وهو شعبان المقتدى بأرض بغداد ... وكان » . ثم يحكى عن خيانة وزيره العلقمى له ، وتبدأ السيرة فى عهد الأيوبيين بمصر . فالحلقات متصلة إذن ، والحكى التاريخى متلاحق ، ويؤكد هذا أن سيرة ذات الهمة تذكر أن الأمويين قربوا بنى سليم أعداء بنى كلاب أبطال السيرة ، بينما تقول سيرة الظاهر فى نص صريح فى الجزء الأول منها . «وذلك أنه كان فى قديم الزمان وسابق العصر والأوان فرقة من العرب يقال لها طائفة بنى سليم وكلهم كانوا مسلمين فتخلف منهم رجل يقال له عقبة

اللعين بن مصعب ، وكان داخله غرور يوقع الفتن ويخير كل الأمور ، حتى أنه أشرك بالله تعالى ومحمد رسول الله صلى الله عليه وسلم وقد تقدمت قصته فى غير هذه السيرة ، ثم تولد من نسله غلام ألعن واضل سبيلا يقال له معقب الويل فيما نشأ خلف غلاما يقال له الحصين خلف معقب ، ومعقب خلف سمعان وسمعان خلف نشران ، ونشران خلف أصفهان ، واصفهان خلّف ولدين ذكرين الأول يقال له كرسمويل والثانى يقال له اصفوط . ومن اصفوط هذا يولد سفاحا جوان ، البطل الشرير فى سيرة الظاهر بيبرس الذى نرى أنه نسل البطل الشرير فى رواية ذات المهمة ، فالتابع الزمنى قائم ، والتوالى الحدثى قائم أيضا .. بحيث أمكننا أن نرتب السير الشعبية هذا الترتيب الذى أنكره بعض الدارسين ، إلا أننا نريد من إثباته أن نخرج بأن هذه السيرة الشعبية تحمل تاريخ الناس فى هذه المنطقة ، وهم يتنقلون من عصر إلى عصر ، ومن مرحلة إلى مرحلة ، وربما هدف كتاب السيرة إلى ابداع تاريخ شعبى يقف إلى جوار تاريخ الملوك والقواد ، والوزراء الذى حفلت به كتب التاريخ العربى . وربما أرادوا أن يؤكدوا وحدة هذا الشعب أمام الأحداث ومن قديم الزمان ، فهم يوصلون نسب هذا الشعب كما يوصلون دائما أنساب الأبطال مسايرين فى هذا تقليداً عربيا قديما يعنى بالانساب وتقليدا سياسياً قلما يريد أن يوحد بين فئات الشعب العربى فى مواجهة العدوان المستمر على أراضيه .. ولكننا آخر الأمر أمام تاريخ شعب يعنى بابراز فئات هذا الشعب ومكونات طبقاته ، المختلفة منذ العصر الجاهلى نلمح الفروق فى مواقف القبائل المختلفة كما نلمح سمات التجار والفرسان والشعراء والعبيد والسلال أو اللصوص ، ونكتشف انحياز فئة إلى الروم ، وفئة إلى العجم ، وتتحرك فى شمال الجزيرة وجنوبها وتجوس كل أنحائها ،

لنتعرف على ملامح الفتوة العربية ، كما تبرز أمامنا صورة المرأة جارية وعبدة وسيدة ، ومحبوبة ومحبة ، زوجة وعاشقة ، أمينة وخائنة ، أما وابنة فى كل طبقات ومكونات مجتمع الجزيرة .. ويحدث نفس الشىء عندما ننتقل مع الأميرة ذات الهمة إلى الشام والعراق . فنحن أمام التحولات التى طرأت على المجتمع العربى بفئاته وطبقاته ، نحن أمام الاديرة ، والروم الوافدين ، والرهبان والقسس ونحن أمام مجتمع الذكاء والحيلة يبدأ فى البروز إلى جوار صورة الفتوة العربية القديمة .. وتزداد أبعاد الشخصية الإنسانية تعقيدا ، ويزداد تعقد بقية المجتمع إذ يظهر عالم الأطباء والعلماء والفقهاء والمسامرين وأصحاب السحر والشعوذة كما تأخذ العلاقات الإنسانية طابعا أشد تعقيدا ، سواء فى علاقات الحب ، أو علاقات الصداقة ، أو الانتماء إلى الوطن والأرض والدين . وتبرز نماذج إنسانية لم تكن تراها قبل هذا كصورة الزهاد والرهبان والخصيان والجوارى المغنيات والطباخين والسياف والمهرجين والعياق والشطار واللصوص ، الذين تزداد صورتهم وضوحا إذا ما انتقلنا إلى سيرة الظاهر بيبرس إذ تعمقت صورة الناس العاديين فى الأحداث ، فلم تعد أمام الأبطال والملوك يحتلون الجزء الأكبر من الأحداث وإنما ظهرت صور العاديين من الناس كالحمامى والدلالة والشربتلى والسايس والزيات والعلاف والداية والخاطبة .. وهى صورة تزداد تأكدا وتعمقا فى على الزيبق الذى تختفى فيه صورة الأبطال الملوك ليبرز صورة الأبطال العاديين من الممارسين للحياة اليومية والمهن المعتادة فى المدن فى هذه المنطقة..

احتفاء السير الشعبية بالعادات والتقاليد جعلها تصف كل الاحتفالات الدينية والاجتماعية المختلفة كما جعلها تقف وقفة طويلة أمام رسم نماذج

الشخصيات الأصلية والدافعة التى أصبح المجتمع الجديد يتكون منها ، كما جعلها تعنى بوصف مظاهر الصدام بين هذه النماذج ، ومظاهر الالتقاء بينها أيضا سنحس بمحاولة فنية عالية بدقة فى محاولة الجمع لا التفريق ، وفى محاولة الفكاهة الساخرة محل التفريض أو التهجيم فى الحديث عن مختلف الشخصيات الوافدة . وفى سيرة الظاهر يجمع البطل مجموعة من الرجال يساعدونه فى حربه من مختلف الفئات العربية كابراهيم الحورانى من الشام وعبد الله معروف من العراق وشيحة جمال الدين من غزة وعثمان الحلبى من مصر ، وهو نفسه أعجمى ، وملكه الصالح أيوب كردى .. وهذا الاحتفاء بالنماذج الشعبية ظهر فى صورة أخرى فى أكثر من عمل شعبى وأهمها ألف ليلة وليلة ، كما ظهر فى خيال الظل انعكاس واضح له وخاصة فى البابة المعروفة باسم (عجيب وغريب) وفيها يقدم عدة شخصيات مختلفة تمثل نماذج من الشخصيات التى تكون المجتمع فى حياة ابن دانيال وتصل إلى سبع وعشرين شخصية وهى شخصيات تمثل جماعات من أصحاب الحرف المختلفة أو الأجانب . ومنها المحتال والواعظ ومنها «حويش الحادى . وعسيلة المعاجينى ، وبناته الغشاب ، ومقدام الآس ، وحسون الموزون ، وشمعون المسعيذ ، وهلال المنجم ، وشبل السباع ، ومبارك القيال إلى آخر الشخصيات التى تقدم كل منها نفسها بسمات شخصياتها .. وهذا الولوع برسم الشخصيات ، وتحريك الأحداث فى إطار من السمات المميزة لكل شخصية أثر تأثيرا واضحا على بدايات المسرح ، فرأينا شخصية (كمال) الخادم فى المسرحيات الشعبية ومسرحيات أبو خليل القبانى ، كما رأينا شخصية كشكش بك العمدة القادم من الاولياء عند الريحانى ، وبربرى مصر الوحيد عند على الكسار ، ثم شخصية أيوب

صابر ، الموظف المطحون الطيب فى مسرح الريحانى بعد ذلك .. بل لقد تحول مسرح الريحانى إلى مسرح الانماط ، وتكون من ممثلين يجيدون تمثيل هذه الأنماط ، فإلى جوار الريحانى الموظف الطيب المطحون ، عبد الفتاح القصرى المعلم ابن البلد الذكى الفهلوى الجشع أيضا ، ونجد بشارة واكيم الشامى الطيب المولع بالنساء والفكاهة هناك شرفنطح محمد كمال المصرى الذى يمثل دور القبطى الحريص ، أو الموظف الروتينى الجامد ، ومحمد الديب الذى يرسم صورة الفتى المدلل المترف .. إلى آخر هذه الأنماط التى حددت مسار التأليف لمسرح الريحانى وتحكمت فى رسم شخصيات الادوار لتلائم أنماط الممثلين .. وقد عرفنا هذا التقولب فى شخصيات الممثلين فى الستينيات وخاصة فى الاستعراضات الضاحكة التى ظهر منها الفتوة والكداب المهول أبو لمعة والخواجة اليونانى المتمصر بيجو ، إلى آخر هذه الأنماط التى ميزت الأعمال المسرحية وتحكمت فيها .

ومن خلال ما حفظته السير الشعبية تعرف الكاتب العربى على أنماط الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد المرعية فى تطورها وتحورها الدائم تحت ضغط الأحداث والحروب والهجرات والاحتكاك ، وكذلك تعرّف على الأنماط المكونة لهذا المجتمع ، وتقاليد هذه الأنماط ولغاتها وعاداتها ، وركب بعض هذه الأنماط بالسخرية التى ظلت مستمرة حتى أيامنا هذه ، كما التحم التحام التعاطف من بعض الأنماط الأخرى .

اهتمام السير الشعبية بوجود مساعد البطل أعطى مساحة واضحة فى العمل القصصى يللمواقف الضاحكة والطرائف والنوادر التى يغرم بها الشعب العربى غراما كبيرا . ولو عددت كتب النوادر التى يسردها ابن النديم فى الفهرست لدُهشت من كثرة الكتب التى الفت عن الاسمار والنوادر

والحمقى والمغفلين والبخلاء والشحاذين والطماعين ، بل وظهرت الأمثال التى تدور حول هذه الشخصيات الطريفة ، مثل أحمق من هبنقة ، واطمع ابن أشعب ، وابخل من مادر . ولم يختص كتاب باعيانهم فى هذه المؤلفات بل ألف فيها العلماء ورجال اللغة والاخباريون وغيرهم ، فهذا الإمام أبو الفرج ابن على الجوزى صاحب المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم ومناقب بغداد ، ومناقب أحمد بن حنبل ، وغيرها من المؤلفات الجادة مؤلف كتابه المعروف ـ « أخبار الحمقى والمغفلين » ذكر فى صورة واحد وأربعين اسما تطلق على الأحمق ، وقال فى ص ٢٧ لو لم يكن من فضيلة الاحمق إلا كثرة أسمائه لكفى » .. ويخصص ابن النديم فى الفهرست الفن الثالث من المقالة الثالثة من كتابه لذكر المؤلفات حول هذه الشخصيات ذات الطابع الضاحك ويقول عنه « ويحتوى على أخبار الندماء والجُلساء والأدباء والمغنيين والصقادمة والصفاعنه والمضحكين واسماء كتبهم .» وهذا الاحتفاء الزائد بالنماذج البشرية الضاحكة أو المضحكة هو الذى جعل السير الشعبية تحتفى بهم فى شخصيات رئيسية فى كل سيرة فنحن فى سيرة عنترة نرى شخصية شيبوب التى تجمع بين الذكاء الخارق وبين التبالة الغفلة ، وتساوية شخصية عمر الخطاف فى حمزة البهلوان ، وفى ذات الهمة نجد أمامنا أبو محمد البطال أو السيد البطال أو أبو محمد الكسلان الذى لا يتحرك من مكانه ، ويأتى من يغير له مكانه « كلما تغير اتجاه الشمس ، وهو فى هذا يجمع بين الكسل والبلاهة ، وبين الذكاء الخارق » ، والحس الفكاهى الساخر المرهف ، وفى الظاهر بيبرس نجد شخصية شيحة جمال الدين وعثمان بن الحلبى الذى يمثل شخصية ابن البلد المصرى بروحه الفكهة واندفاعه وسخريته اللاذعة والفاظه الخارجة التى سنجد اصداءها فى ألف

ليلة وليلة وفى على الزيبق فى البابات الخليعة فى خيال الظل وخاصة البابات الشعبية ، ثم فى مسرح السامر ، والمسرح الشعبى بعد ذلك ..

والمسألة ليست مسألة شخصيات ضاحكة ومضحكة كجحا أو أبو النواس فى صورته فى الحواديت الشعبية ، وإنما المسألة هى القدرة على خلق المواقف الضاحكة ، والقدرة على إجراء الحوار اللاذع بالسخرية والحافل بأنواع الحيل التى تستثير الضحك ، وخلق جوّ من المرح وسط عبوس المعارك وجدية معنى الموت فى مغامرات السِّير الدرامية والملتهبة بالمآسى والفواجع .. فكأنها الوجه المقابل لمعنى الجدية التى يمارسها أبطال السيرة ، وكأنها فى نفس الوقت مجال التفريج ، وأحداث الراحة لدى المتلقى لتستعد نفسه لاستئناف الاستماع إلى الأحداث الجادة .. ولكن الواضح ان السير الشعبية فى هذا المجال كانت تستجيب لطبيعة المتلقى العربى ، وتستجيب بالتالى لضرورة فنية يفرضها الجمهور ويخضع لها المؤلفون ، وستجد أن روح الفكاهة تتزايد كلما اقتربنا من المعاصرة ، وأن الجهامة والعبوس تختفى كلما بعدنا عن المراحل التاريخية القديمة ، وأن السير تزداد اشرافا بالدعابة والمواقف الضاحكة ، والسخرية اللاذعة ، كلما اقتربنا من عصور المدن والحوادث التى تحدث داخل الحوارى والبيوت فى مدن المنطقة ، كما أنها أيضا تزداد كلما ازداد ظهور البطل العادى وكلما عُقدت البطولة الروائية لشخصيات عادية من أبناء البلد وأصحاب الحرف والمهن .. ولقد كان لهذا أثره لاشك على لغة السيرة الشعبية ، فهى تتدرج بنفس الطريقة الزمنية لتخلق لنا اللغة الثالثة التى ليست فصحى بالمعنى الاعرابى ، وليست عامية بالمعنى الاقليمى الضيق . بل هى مزيج بين صحة الفصحى ، وبين رقة العامية ، بحيث نستطيع إن نقول أن السيرة الشعبية خلقت اللغة

المشتركة بين كل أبناء المنطقة ، تحمل سمات العاميات المختلفة ، ولا تبعد كثيرا عن الفصحى بحسّها اللغوى وعبقريتها العرفية .. واتسعت هذه اللغة لعاميات المدن . ولهجات الأقاليم ، كما اتسعت للهجات الحرف ، ولغات الطوائف ، واتسعت أيضا للغات أعجمية من أبناء الشعوب التى تم الاختلاط بها إما اقترابا كاملا ، وإما مجاورة ومعايشة ، وسنلمح فى السير لكنات المغاربة والافارقة والشوام والقاهريين والبغداديين وأبناء اليمن ، كما سنلمح فى السير عاميات الصيادين والشطار والزعر والحرافيين والبنائين والعطارين والشيالين والكاوية والتجار ، كما سنلمح أيضا لغات الروم والعجم واليهود والقساوسة والمرازية والرهبان . كما سنلمح عاميات المغنيين والمهرجين والسامرين وأصحاب الملاعيب والمصارعين وابناء السيرك والسياس .. ومع بروز هذه العامية فهى تمتزج ولا تتنافر وهناك فصول فى الظاهر بيبرس يدور فيها الحوار بين الظاهر العجمى بلكنته الواضحة وبين عثمان بن الحلبى والسياس بلهجتهم القاهرية ، ولن تجد صعوبة فى فهم العاميين ، ولم يجد مدونوا السيرة صعوبة فى كتابة الحوار بعربية واضحة لا تخرج عن قواعد الفصحى وان بسطت ورقت حتى غدت متمازجة ومتآلفة ، وقد ساعدت المشاهد الضاحكة على التقريب اللغوى إلى حد كبير ، كما ساعدت على المزج اللغوى التدريجى الذى خلق هذه اللغة التى أسميناها باللغة الوسطى ، والتى عرفتها بابات خيال الظل إلى جوار معرفتها بالفصحى الكاملة دون مناقصة أو تنافر .. ثم عرفتها المسارح الكوميدية بعد ذلك .. واستطاعت السير الشعبية بهذا أن تكسر حاجز الإقليمية وان تتغلب فى الوقت نفسه على عائق جمود الفصحى وابتعادها فى هذه الفترات بالذات عن الا ستجابة لمتطلبات المتفجرات الدائمة فى الحياة

والممارسات والقيم .. ولو كان مسار التذوق للسير الشعبية لم يتوقف لأمكن ان نخلق اللغة المسرحية المثالية ، وهى التى نجحت عند شاعر الربابة وفى بابات خيال الظل . ثم ترددت بعد ذلك إلى العاميات الضيقة ، أو الفصحى البعيدة عن متناول عامة المتلقين .. واستمرار الاغراق فى استعمال الغاميات المحلية سيؤدى إلى محلية الأعمال المسرحية ، وسيكون عامل هدم فى بناء الشخصية القومية التى نجحت السير الشعبية فى بنائها من الناحية الفنية ، لغويا وموضوعيا وقوميا على السواء .. وقد قامت السير الشعبية بعملية التطويع اللغوى والفنى .

٢ـ الشعر

نفى القرآن الكريم عن النبى عليه السلام صفة الشاعر ، ونفى عن آياته أن تكون شعرا ، ولكنه فى نفس الوقت لم ينف أن يكون الشعر من وحى الجان والشياطين الذين يوحون إلى كل أفاك أثيم والشعراء يتبعهم الغاوون .. وقد قلنا أن خطر الشعر لايكمن فى أغراض الشعر ومعانيه ، وإنما تكمن قوة الشعر فى قيمة الكلمة السحرية ، وأكدنا أن هذه القوة كانت تستمد سحرها من الموروث الشعبى المرتبط بالمتبقيات الاسطورية والمعبدية القديمة . ويذهب (بروكلمان) فى الجزء الأول من موسوعته (تاريخ الأدب الشعبى) ص ٤٥ إلى هذا المعنى فيقول .. قبل أن ينحدر الهجاء إلى شعر السخرية والاستهزاء كان فى يد الشاعر سحرا يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحرى ، ومن ثم كان الشاعر إذا تهيأ لاطلاق مثل ذلك اللحن يلبس زيا شبيها بزى الكاهن .. ومن هنا أيضا نسميه بالشاعر ، أى العالم ، لابمعنى انه كان عالما بخصائص فن أو صناعة معينة ، بل بمعنى أنه كان شاعرا بقوة شعره السحرية ، كما أن قصيدته كانت هى القالب المادى لذلك الشعر ، وهنا نوع من التخييل من ناحية ، كما أن هناك ربطا بالمعبد القديم وطقوسه السحرية القديمة والمعتقدات القديمة حول الكلمة وحول سحرها من جهة أخرى ، ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه (المكونات الأولى للثقافة العربية) ص ٤١ وما بعدها «وليس العرب وحدهم فى هذا الإيمان بالقوة السحرية للكلمة ، وان كنا لانملك شيئا من شواهد عقائدهم السحرية القديمة إلا ما كان من حديث الكهان ، ولكن اثار الإيمان

عنه أنه أول من هلهل الشعر أو أول من قصد القصائد ، وهو خال امرئ القيس الذى بلغت القصيدة العربية عند ذروتها فأين هذا المعبد ، وسجع الكهان والرجز ، إلى اخر سلسلة التطور التى وصلت بنا إلى شكل القصيد الثابت عند امرئ القيس ومعاصريه .. وهذا هو الذى دفع الدكتور شوقى ضيف إلى أن يقول فى كتابه العصر الجاهلى « من أجل هذا نقف بالعصر الجاهلى عند هذه الفترة المحددة أى عند مائة وخمسين عاما قبل الإسلام ، وماوراء ذلك يمكن تسميته بالجاهلية الأولى ، وهو يخرج عند هذا العصر الذى ورثنا عنه الشعر الجاهلى واللغة الجاهلية ، والذى تكامل فيه نشوء الخط العربى » .. ومع هذه البداية المتواضعة زمنا للقصيد العربى ، فنحن نلمح فى كتب الاخبار أشعارا تروى على لسان ادم يرثى فيها هابيل مما فعله قابيل يورد منها وهب بن منبه فى التيجان قول آدم :

تغيرت البلاد ومن عليها ... فوجه الأرض مغبر قبيح

أيا هابيل ياثمرالفؤاد ... أبعد العين مسكنك الضريح

والطريف أن وهب بن منبه يقول : « قال جبير بن مطعم هذه القصيدة ليست لآدم هى منحوله .. وقال ابن عباس : تكلم آدم بجميع الالسن التى نطق بها بنوه ومن بعده من عربى وعجمى» .. وهذه المناقشة يحسب وهب أنها تعفيه من الحرج الذى أوقعته فيها أبيات يذكرها على لسان آدم بالعربية القرشية فى شكل القصيد العربى المتكامل . ولكنه لا يتحرج من ذكر شعر على لسان يعرب فى هزيمة العرب لعاد ، ولا شعر عاد بن رقيم فى نصح قومه ، كما يأتى بشعر على لسان هود وعلى لسان نوح وعلى لسان لقمان يرثى الانسر السبعة نسرا نسرا .. أما عبيد بن شريه فحين يقص على معاوية خبر يعرب يقول له معاوية « اذكر الشعر الذى قاله يعرب» فيذكره

ونلمح هنا التقاء سحر الكلمة ، بالكلمة المبنية على العمل ، أو الكلمة المصاحبة للعمل ، فالرجز إن بدأ كفن قولى مصاحب للطقس الدينى ، إلا انه غدا فنا مصاحبا للعمل ومعينا عليه ، وجالبا القدرة العضلية والسحرية معا على حسن انجازه وظلت الكلمات تحمل متبقياتها السحرية سواء فى الرجز أو فى القصيد بعد هذا حين اتم الشعر العربى تطوره .. وقد كنا نتوقع هنا أن يواصل الشعر تطوره إلى المرحلة الملحمية ثم إلى الدراما كما حدث عند الأغريق ، ولكن الأمر توقف لتظهر أمامنا المقطعات الشعرية والمعلقات .. ويقول الدكتور محمد صقر خفاجة فى كتابه (فى تاريخ الشعر اليونانى) ص ٩١ ان اقدم الأساطير كان غناء شعريا ثم ملاحم شعرية وأن الديثورامبوس الذى طالما أنشد فى مهرجانات ديونسوس بمصاحبة الناى كان يتخذ موضوعه من اسطورة الالة ، وترجع نشأة التراجيديا إلى مؤلفى هذا النوع من الشعر الغنائى كاريون . بينما يراه أرسطو فى فن الشعر ص ١٤ من الترجمة العربية أن أساس الفن هو الملاحم الشعرية وقد استطاع هوميروس فى ملاحمة الشعرية العظيمة أن يكون النقلة الطبيعية بين فن الشعر المعبدى وبين الدراما التى خرجت من عباءة الملاحم والطقوس المعبدية القديمة معا . إلا أن الشعر العربى خلا من الملاحم ، وخلا من الدراما أيضا . ولكن ينبغى ان تحترز احترازا هاما فالشعر الذى بين ايدينا ليس هو كل الشعر العربى، فأبو عمر بن العلاء يقول كما جاء فى طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجزء الأول ص ١١ : « ما انتهى اليكم مما قالت العرب اقله ، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير .. والشعر الذى بين ايدينا كما يحدد الجاحظ فى الحيوان الجزء الأول لايزيد عمره عن مائة وخمسين عاما قبل الإسلام على الا كثر . أى منذ زمن المهلهل الذى يقولون

عنه أنه أول من هلهل الشعر أو أول من قصد القصائد ، وهو خال امرئ القيس الذى بلغت القصيدة العربية عند ذروتها فأين هذا المعبد ، وسجع الكهان والرجز ، إلى اخر سلسلة التطور التى وصلت بنا إلى شكل القصيد الثابت عند امرئ القيس ومعاصريه .. وهذا هو الذى دفع الدكتور شوقى ضيف إلى أن يقول فى كتابه العصر الجاهلى « من أجل هذا نقف بالعصر الجاهلى عند هذه الفترة المحددة أى عند مائة وخمسين عاما قبل الإسلام ، وماوراء ذلك يمكن تسميته بالجاهلية الأولى ، وهو يخرج عند هذا العصر الذى ورثنا عنه الشعر الجاهلى واللغة الجاهلية ، والذى تكامل فيه نشوء الخط العربى » .. ومع هذه البداية المتواضعة زمنا للقصيد العربى ، فنحن نلمح فى كتب الاخبار أشعارا تروى على لسان ادم يرثى فيها هابيل مما فعله قابيل يورد منها وهب بن منبه فى التيجان قول آدم :

تغيرت البلاد ومن عليها ... فوجه الأرض مغبر قبيح

أيا هابيل ياثمرالفؤاد ... أبعد العين مسكنك الضريح

والطريف أن وهب بن منبه يقول : « قال جبير بن مطعم هذه القصيدة ليست لآدم هى منحوله .. وقال ابن عباس : تكلم آدم بجميع الالسن التى نطق بها بنوه ومن بعده من عربى وعجمى» .. وهذه المناقشة يحسب وهب أنها تعفيه من الحرج الذى أوقعته فيها أبيات يذكرها على لسان آدم بالعربية القرشية فى شكل القصيد العربى المتكامل . ولكنه لا يتحرج من ذكر شعر على لسان يعرب فى هزيمة العرب لعاد ، ولا شعر عاد بن رقيم فى نصح قومه ، كما يأتى بشعر على لسان هود وعلى لسان نوح وعلى لسان لقمان يرثى الانسر السبعة نسرا نسرا .. أما عبيد بن شريه فحين يقص على معاوية خبر يعرب يقول له معاوية « اذكر الشعر الذى قاله يعرب» فيذكره

عبيد ، وحين يأتى ذكر هود يقول معاوية : « صدقت يا أخا جرهم ، فهل تعرف أحدا من شعراء العرب ذكر هودا فى شعره ، وان كتاب الله لشفاء من العمى ، وبيانا من الجهالة ونحب أن نزداد فانى سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: « (ان من الشعر لحكمه) » . ولايدع معاوية موقفا يحكيه عبيد سواء كان يحكى عن سام أم عن الحميريين بعامة عن ثمود وعاد ؟ الا ويطلب الشاهد الشعرى الذى قاله البطل فى هذا الموقف أو فى ذاك، وهو لايجد غضاضة أو عجبا فى أن يقص عليه عبيد القصة متحلية بكل هذا الشعر ، بل ويبدو من الحوار بينهما أن معاوية يتوقع هذا الشعر وينتظره فان لم يورده عبيد وحده طلبه وسأل عنه ، وقد وقفنا فى كتاب (فى الرواية العربية عصر التجميع) عند هذه الظاهرة ، ورصدنا الشعر الذى جاء أورده عبيد فى قصة عاد الأوسط أحد ملوك التتابعة وجاء فى الكتاب « ففى قصة عاد الأوسط مثلا نرى عبيد بن شرية يذكر على لسانه شعرا يصف فيه حربه مع الفرس يبلغ ٣٣ بيتا .. ثم اذ يتوجه تبع إلى الشام يقول فى ذلك شعرا يبلغ ٣٥ بيتا .. ثم يقف ليذكر قوته وجبروته وسطوته فى ٤٣ بيتا .. وحين نزل تبع إلى غمد ان قال يذكره اباءه الذين ملكو قبله الحصون التى كانوا ينزلون فيها باليمن فى ٤٤ بيتا .. فلما رجع تبع من غزواته مر بالمدينة وترك فيها ابنه خالدا فقتله أهل المدينة فقال فى ذلك شعرا يبلغ ٤٧ بيتا .. ثم يعود ليقول فى نفس الحادثة ٣٩ بيتا .. ثم يقول فى نبوءه الحبرين له بخروج النبى محمد صلى الله عليه وسلم بعده بدعوة الحق ٣٤ بيتا .. فاذا ماقتل الهذليين اللذين أرادا له الهلاك بغزو الكعبة قال فى ذلك ٢٢ بيتا من الشعر فاذا ماكسى البيت العتيق قال فى ذلك ٥٠ بيتا من الشعر .. وهكذا حتى يبلغ ماجاء فى كتاب عبيد بن شرية الجرهمى من شعر على لسان تبع ٦٩٤ من

بالمشاعر المختلفة المتباينة المتضاربة ، ثم يأتي الشعر أخيرا فى نهاية كل قصة لينقل المضمون الذى أراده القصاص من قصته ، وهو يورد هذا الشعر أما على لسان أبطال الحادثة ، أو على لسان شعراء معروفين تحدثوا عن هذه القصة أو الحادثة .. وهو بهذا يهرب من ايراد المضمون الذى يريده ايرادًا تقريرا يدخله فى خطأ الوعظ والخطابة .. وسنلاحظ أن هذا الشعر يدخل فى باب الحكمة وهو تقليد يكاد متبعا فى معظم القصص العربى..

والواقع أن ورود الشعر بهذه الكثرة وبهذه الافاضة فى هذه القصص يشير اشارة واضحة أنها كانت فى الأصل قصصا شعرية كلها ، وإنما دخل السرد النثرى عليها متأخرا ، أى عند تدوينها على لسان الرواة من أمثال وهب وعبيد وابن اسحق والثعلبى وكعب الأحبار وغيرهم .. فكل ماقالوه نثرا عادوا فأوردوه شعرا ، وأن يصل الشعر فى قصة واحدة فى كتاب واحد إلى ٦٩٤ بيتا لدلالة قاطعة على الوجود الفعلى للملحمة الشعرية العربية ، فاذا ماقارنا بهذا كم الشعر الموجود فى القصص الأخرى وحولها وخاصة ماتعلق منها بغناء عاد ، وقصة انهيار سد مأرب ، وقصة ذى القرنين ، أدركنا أننا امام ملاحم شعرية ، اقتطع منها الرواة الشعر ، وحشوها بالنثر ثم حاولوا أن يقدموا بعض الشعر على استحياء وخوف من المنع الإسلامى للشعر الذى يسير هذا المنحنى من الموروث العربىّ القديم .. ولنا فى هذه القضية عدة ملاحظات :

نحن نلاحظ أولا أن الشعراء المشهورين قد عرفت لهم أبيات تعقيبًا على قصة أو أخرى من هذه الحكايات العربية الشعبية القديمة ، فهناك أبيات لأبى ذويب الهزلى فى شمرير عش التبعى اليمانى ص ٢٥١ من أخبار ملوك

الصدام والصراع ، يستوى فى هذا الصدام الفكرى والصدام (الحربى) .. وفى هذه الحالة يقف المشهد تماما من ناحية السرد ويغلب على القصة كلها هذا الحوار الشعرى الذى يصور الصراع ويجسده ، ويبرز المعالم النفسية التى يقوم عليها هذا الصراع ، فالشعر هنا ليس حلية وليس اضافة فضولية بل هو موظف توظيفا عضويا فى صلب العمل القصصى لتجسيد المشهد وتجسيمه واعطائه كل أبعاده فى الحدث الخارجى ، وفى داخل الابطال أنفسهم .. ولنفس هذه الحاجات الفنية يرد الشعر على لسان الأبطال لرسم موقف هؤلاء الأبطال من الأحداث ، والشعر هنا أداة للتعبير عن العواطف النفسية الجياشة ، وأوضح امثلة على الشعر الرقيق الذى جاء فى قصة مضاض ومى حين تعبر (مى) عن حبها وغيرتها وأساها فى وقت واحد فتقول:

مضاض غدرت الحب والحب الصادق ... وللحب سلطان يعز اقتداره

غدرت ولم اغدر وللعهد موثق ... وليس فتى من لايقر قراره

كما يبدو أيضا فى شعر لقمان وهو يصور لهفته ومرارته وبأسه ناعيا كل نسر يموت من الانسر السبعة التى تحدد له أجله ونهاية عمره . فالشعر هنا يقوم بدور المنولوج فى العمل المسرحى أو القصصى المعاصر ، فهو يتتبع الحركة الداخلية فى نفوس الأبطال ، ويحيل القصة إلى عمل صخاب هو أقرب الأشياء وأجدرها بخشبة المسرح والممثلين المقتدرين على الأداء .. فالشعر هنا قد وظف ليكمل الصورة (ويعطيها عمقها ويرسم ظلالها وألوانها ، ويخرج القصة من مجرد كونها سردا جامدا تاريخيا لأحداث اسطورية ذات دلا لة معينة لاتتضح إلا فى النهاية إلى قصة حية تعيش فى وجدان الناس بما لشخصياتها من حياة حقيقية فنيا ، مليئة بالانفعالات والانطباعات ، عامرة

بالمشاعر المختلفة المتباينة المتضاربة ، ثم يأتي الشعر أخيرا فى نهاية كل قصة لينقل المضمون الذى أراده القصاص من قصته ، وهو يورد هذا الشعر أما على لسان أبطال الحادثة ، أو على لسان شعراء معروفين تحدثوا عن هذه القصة أو الحادثة .. وهو بهذا يهرب من ايراد المضمون الذى يريده ايرادًا تقريرا يدخله فى خطأ الوعظ والخطابة .. وسنلاحظ أن هذا الشعر يدخل فى باب الحكمة وهو تقليد يكاد متبعا فى معظم القصص العربى..

والواقع أن ورود الشعر بهذه الكثرة وبهذه الافاضة فى هذه القصص يشير اشارة واضحة أنها كانت فى الأصل قصصا شعرية كلها ، وإنما دخل السرد النثرى عليها متأخرا ، أى عند تدوينها على لسان الرواة من أمثال وهب وعبيد وابن اسحق والثعلبى وكعب الأحبار وغيرهم .. فكل ماقالوه نثرا عادوا فأوردوه شعرا ، وأن يصل الشعر فى قصة واحدة فى كتاب واحد إلى ٦٩٤ بيتا لدلالة قاطعة على الوجود الفعلى للملحمة الشعرية العربية ، فاذا ماقارنا بهذا كم الشعر الموجود فى القصص الأخرى وحولها وخاصة ماتعلق منها بغناء عاد ، وقصة انهيار سد مأرب ، وقصة ذى القرنين ، أدركنا أننا امام ملاحم شعرية ، اقتطع منها الرواة الشعر ، وحشوها بالنثر ثم حاولوا أن يقدموا بعض الشعر على استحياء وخوف من المنع الإسلامى للشعر الذى يسير هذا المنحنى من الموروث العربى القديم .. ولنا فى هذه القضية عدة ملاحظات :

نحن نلاحظ أولا أن الشعراء المشهورين قد عرفت لهم أبيات تعقيبًا على قصة أو أخرى من هذه الحكايات العربية الشعبية القديمة ، فهناك أبيات لأبى ذويب الهزلى فى شمرير عش التبعى اليمانى ص ٢٥١ من أخبار ملوك

اليمن طبعة صنعاء ، ثم أبيات لابن أبى الصلت فى سيف بن ذى يزن ص ٣١٨ ، وأبيات للنابغة الذبيانى فى رياح عاد ص ٥٣٠ وأبيات للبيد بن ربيعة فى أنسر لقمان . وأبيات للنابغة فى لقمان وأنسره أيضا ، وأبيات لامية ابن أبى الصلت فى ثمود وناقة صالح ص ٤٠٩ وشعر لامرئ القيس ص ٤١٩ فى الحارث الرائش ، وهو مقطوعة طويلة اختلف فيها معاوية مع عبيد بن شريه، إذ يقول معاوية بعد أن يفرغ عبيد من انشادها له: « ياعبيده ، ماكنا نظن هذا الشعر الا لذى نواس .. قال : يا أمير المؤمنين قرب هذا وبعد الآخر ، وكان اسم هذا أهون على الآخر .. » وبيت واحد من هذه المقطوعة يوضح أنها منحدلة لأمرئ القيس وأن الاقرب أنها كما قال معاوية مؤلفه على لسان ذى نواس وليست من شعر امرئ القيس ، تقول هذه المقطوعة :

تقول بنية الكندى لما ... عرفت بها الهوى واللهو نالا

أرى الملك الذى قد كافينا ... يغدر غائبا ويفيد مالا

والأبيات كلها على هذا المستوى من النسيج الشعرى البعيد عن نفس أمرئ القيس تماما ، والقريب من روح الشعر الذى نراه فى السير الشعبية وخاصة الهلالية ، والذى يستهل المقطوعة دائما بحديث الشخصية عن نفسها ، لتنبه إلى الانتقال القولى لها بكلمة (تقول) .. الا أن امرئ القيس لايخلو شعره من اشارات إلى الحكايات القديمة .. ففى ديوانه طبعة صادر بيروت ص ١٦٧ جاءت هذه المقطوعة

انى على استثب لومكما ... ولم تلوما حجرا ولا عصما

كلا يمين الله يجمعنا ... شيء واخوالنا بنى جشما

كأنها ثمود أو أرما ... حتى تزور الضباع ملحمة

والاشارة فى هذه المقطوعة القصيرة لثمود وعاد واضحة ، وهى اشارة

لاتدخل فى تفاصيل أى من الحكايتين ، وانما هى تشير إليهما كأنهما من الاشياء المتداولة والمعروفة ، كما أشار فى معلقته إلى (مصابيح راهب) و (اليمانى ذى العباب المحمل) و (وخذ روف الوليد) كمسلمات ممارسة وعادية فى حياة العربى العادى فى عصره ، وسبق أن اشرنا إلى (عطر منشم) فى شعر زهير ، إلى آخر هذه الاشارات التى تحفل بها دواوين الشعر فى الجاهلية مرتبطة أما بالحكايات القديمة أو بالممارسات والعادات القديمة . بل والعبادات القديمة كما تبدو فى قول النابغة :

فلا لعمر الذى مسحت كعبته وماهريق على الانصاب من جسد

والمؤمن العائذات الطير تمسحها ركبان مكة بين الغيل والسعد

فالشعر العربى فى فترة ماقبل الإسلام لم يكن بعيدا عن الموروث الشعبى من ناحية ، كما أنه لم يكن بعيدا عن هذه القصص العربية القديمة من ناحية أخرى .. ولهذا فإن الغرض الشعرى الرئيسى فى شعر الجاهليين لم يلتفت إليه دارس مهتم بالتراث العربى القديم اهتماما كبيرا حتى الآن وذلك هو التعبير عن الحدث المأساوى الذى يعيشه الإنسان العربى سواء فى تاريخه القصصى أو الشعرى القديم .. أو فى واقع ممارسته الحياتية التى أثرت فى دفعة إلى قول الشعر والتعبير عن موقفه من الأحداث الدرامية التى ارتبطت بها حياته .. وسنلاحظ هنا شعر أمرئ القيس فى ديوانه وفى المعلقة إنما هو انعكاس لمصرع حجرا ابيه ، ولهذه السلسلة من المعارك التى أدت إلى الغدر بأبيه وعمه ومصرعهما وتشرده بحثا عن ثأر أبيه ، وتعقب المنذر له من مكان إلى مكان .. ثم ان حياته هى امتداد لمأساة أخرى أنتجت لنا واحدة من أهم السير الشعبية ، وهى مأساة مصرع كليب خاله كما يذكر الرواه ، وحكايته مع حسان اليمانى وما أفرزته من سيرة الزير سالم

الشعبية الشهيرة .. كما أن المعلقة تقدم لنا صورة لحياة أصحاب الفتوة العربية من ارتباط بالخيل والفروسية ، ومن حياة الصعلكة الصاخبة والصيد والرحلة الدائمة .. وهى الصورة المتكررة فى أبطال السير العربية وخاصة إذا مادارت حياتهم فى الجاهلية أو فى الصحراء فى فترة زمنية قريبة منها .. وهى التى تمهد للبطل المغامر فى تطور حياة البطل فى فترة الفروسية من وجوده الفنى فى السير الشعبية .. وكان الشعر فى مقطعاته ومعلقاته صدى للحروب التى شهدتها القبائل وأتاحت الفرصة لتجسيد عصور البطولة الأسطورية التى جاءت فى موروثهم من الحكايات الشعبية القديمة ، ولعل حرب داحس والغبراء التى وقعت بين عبس وذبيان من أكثر الحروب اثباتا لهذا المثل . فمعلقة عنترة بن شداد تدين بوجودها الفنى لهذه الحروب. وهو يحدد موقفه العدائى من حصين وهرم بن سنان فى قوله :

ولقد خيشت بأن أموت ولم تدر   للحرب دائرة على ابنى ضمضم

البيت عن عرضى ولم اشتمهما   والناذرين أنا لم القهما دمى

بينما خلقت محاولات الصلح بين القبيلتين معلقة أخرى ، هى معلقة زهير التى اشاد فيها بمحاولات هرم بن سنان لرأب الصدع بين القبيلتين وكذلك محاولات غيظ بن مرة ، ويقول فيهما فى المعلقة :

فأقسمت بالبيت الذى طاف حوله   رجال بنوه من قريش وجرهم

يمينا لنعم السيدان وجدتما   على كل حال من سحيل ومبرم

تداركتما عبسا وذبيان بعدما   تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

فهرم بن سنان مرة عدوّ لدود يهدد بالقتل فى معلقة عنترة ، وهو مرة رجل سلام عظيم يمتدح ويعلى الشعر من قدره فى معلقة زهير بن ابى سلمى .. وكأننا نشهد وجهين متقابلين فى قضية واحدة ، وهى قضية هذه المعارك

الملحوظة الثانية : هى أن دارسى الأدب العربى لم يدخلوا هذا الشعر الوارد على ألسنة الشخصيات القصصية فى مجال الدراسة ، فاكتفوا باعتباره شعرا موضوعا ومنتحلا غير مصدقين أن يقول آدم أو نوح أو تبع أو لقمان شعرا بالعربية القرشية ثم انتهوا من امره .. ولم يقل احد ان هذا الشعر صحيح ، وان كانت طريقة ايراده فى كتب التاريخ والأدب لم تفرق بين صحته التاريخية وبين الصحة الفنية التى جعلت ايراده على ألسنة هذه الشخصيات ضرورة فنية حتمية فى العمل القصصى أو فى العمل الملحمى بمعنى آخر ... فليس مطلوبا فى العمل الملحمى أن يكون كل بطل من أبطال الملحمة من الشعراء المعروفين بقول الشعر ، أو أن يكون قادرا على قول الشعر إنما الشعر هنا يأتى من واقع الملحمة على ألسنة أبطالها بديلا للحوار النثرى أو بديلا للمنولوج الداخلى فى الحالات التى يقتضى فيها السياق الملحمى كلا من الحوار والمنولوج .. ولكن هذا الموقف الذى لم يضع جانب الابداع الفنى فى النظر إلى هذا الشعر ، جعل الدارسين يهملونه تماما ، ولا يدخلونه فى دراساتهم الشعرية ، وخاصة وأن مستواه الفنى الشعرى لايقارن أو يماثل مستوى الشعر الغنائى أو شعر القصيد الجاهلى .. إلا أننا وبعد أن رصدنا عدد أبيات الشعر الواردة فى كل قصة أو حولها ، يمكن ان نقول إن هذه القصص كلها كانت شعرا ، وأن الجزء النثرى عليها هو الوافد الدخيل ولايمكن أن يدرس هذا الشعر من زاوية جماله الشكلى وقدرته الصياغية ، قدر ضرورة أن يدرس من حيث دلالته الملحمية ، وجدواه فى صميم بناء الشخصيات والأحداث .. وقد التفت الدارسون إلى هذا الشعر فى زمن لاحق ، أى حين أصبح مستعملا فى الأعمال الشعبية بعيدا عن العصر الجاهلى واعتبروه شعرا شعبيا لاعلاقة له بالشعر الغنائى .. ويقول

الحرب والقتل .. فالكعبة بناها (قريش وجرهم) ولم تبق جرهم وبادت وخلفت وراءها حكايات وشعرا حفل به الموروث الشعبى العربى . واولاد الحرب سيخرجون (كاحمر عاد) عاقر ناقة صالح واسمه (قدار) .. وهى احالة إلى ثمود وحكاياتهم مع هود وما امتلأت به الحافظة العربية من اخبارهم واشعارهم وملاحم ظلت باقية عنهم وعن عاد وطسم وجد يس . والحرب اثرت على عاداتهم وموروثهم الاجتماعى فخلفت وظيفة (عطر منشم) المختلفة من العبادات الدموية الوثنية القديمة .. فهذا الشعر (الغنائى) أو شعر القصيد الذى نرى أعلى مراتبه الفنية فى المعلقات هو شعر الطبقة العليا أو أصحاب الجاه والثقافة فى الجزيرة العربية ، تتسرب إليه أصداء المعارك ، ويبدو وكأنه انعكاس لهذه الحروب ، وانعكاس لما تركته فى النفوس من آثار ، مرة بالحماس الملتهب كمعلقة عمر بن كلثوم ، ومرة بالتفاخر والاصرار عند عنترة بن شداد ، ومرة بالحكمة والدعوة إلى السلام عند زهير بن ابى سلمى .. فهى الاصداء لا المعارك نفسها ، وهى ديوان العرب حقا ولكنها كما يقول معاوية لعبيد بن شرية ـ حكمتهم أيضا .. ولكن وجود هذه القصائد الغنائية يعلن أن الشعر عالج نفس الموضوع الملاحم القصصية القديمة وان اختلفت طريقة العلاج ، فالبعض قد دخل فى تفاصيل هذه الملاحم ، والبعض قد أشار إليها والبعض قد خرج منها بالمغزى والعبرة .. ويبقى ان هذا الشعر كان يحمل صوتا واحدا من أصوات، أو جزءاً من حوار أو مونولوجا داخليا يمكن ان يجرى على لسان بطل من أبطال عمل مسرحى ، دون أن يكون هو المسرح ، ودون ان يكون تطويرا فنيا كاملا للشعر القصصى الملحمى الذى امتلأت به كتب الأخبار والتاريخ والأدب .

الملحوظة الثانية : هى أن دارسى الأدب العربى لم يدخلوا هذا الشـ
الوارد على ألسنة الشخصيات القصصية فى مجال الدراسة ، فاكتـ
باعتباره شعرا موضوعا ومنتحلا غير مصدقين أن يقول آدم أو نوح أو
أو لقمان شعرا بالعربية القرشية ثم انتهوا من امره .. ولم يقل احد ان
الشعر صحيح ، وان كانت طريقة ايراده فى كتب التاريخ والأدب لم تفر
بين صحته التاريخية وبين الصحة الفنية التى جعلت ايراده على ألسنة
الشخصيات ضرورة فنية حتمية فى العمل القصصى أو فى العمل الملحـ
بمعنى آخر ... فليس مطلوبا فى العمل الملحمى أن يكون كل بطل من أبطـ
الملحمة من الشعراء المعروفين بقول الشعر ، أو أن يكون قادرا على قو
الشعر إنما الشعر هنا يأتى من واقع الملحمة على ألسنة أبطالها بدي
للحوار النثرى أو بديلا للمنولوج الداخلى فى الحالات التى يقتضى فيـ
السياق الملحمى كلا من الحوار والمنولوج .. ولكن هذا الموقف الذى لم يضـ
جانب الابداع الفنى فى النظر إلى هذا الشعر ، جعل الدارسين يهملونه تمامـ
ولا يدخلونه فى دراساتهم الشعرية ، وخاصة وأن مستواه الفنى الشعر
لايقارن أو يماثل مستوى الشعر الغنائى أو شعر القصيد الجاهلى .. إلا أ
وبعد أن رصدنا عدد أبيات الشعر الواردة فى كل قصة أو حولها ، يمكن ا
نقول إن هذه القصص كلها كانت شعرا ، وأن الجزء النثرى عليها هو الوا
الدخيل ولايمكن أن يدرس هذا الشعر من زاوية جماله الشكلى وقدر
الصياغية ، قدر ضرورة أن يدرس من حيث دلالته الملحمية ، وجدواه
صميم بناء الشخصيات والأحداث .. وقد التفت الدارسون إلى هذا الشعـ
فى زمن لاحق ، أى حين أصبح مستعملا فى الأعمال الشعبية بعيدا عـ
العصر الجاهلى واعتبروه شعرا شعبيا لاعلاقة له بالشعر الغنائى .. ويقو

الدكتور محمد مندور فى كتابه (فن الشعر) « فالأدب العربى الفنى لم يعرف من فنون الشعر المعروفة فى الآداب العالمية غير فن واحد هو الفن المعروف باسم (الشعر الغنائى) أى شعر القصائد ، دون الفنين الآخرين وهما فن الملاحم، وفن الشعر التمثيلى .. » ونحن نرى الآن ان الفنين الآخرين كانا موجودين بالفعل فقد تدخلت النظرة الإسلامية فأوقفت استمرار انشاد هذه الملاحم لما تحمل من عطور وثنية وعطور معارك الجزيرة الداخلية منذ بدء التاريخ ، وتحمل بالتالى قيما يريد الإسلام ان يغيرها .. ولكن هذه النظرة لم تقض تماما على هذه الملاحم اذ ظلت موجودة فى حافظة الكثيرين من أمثال وهب وعبيد وكعب الاحبار لترو منها مقطعات وسط الروايات النثرية التى رووها أو دونت عنهم لفهم اشارات القرآن الكريم إلى هذه الشعوب البائدة ، ولسد حاجة الناس إلى المتعة الفنية التى لايمكن ان تزول ، وإنما يمكن ان تطور مثل هذا التطوير كما أننا نرى أن الشعر التمثيلى قد توقف قبل بدايته وان كنا قد وصلنا إلى القريب من مشارفه فى وجود القصة الشعرية ذات الموقف الدرامى والنهاية المأسوية والحوار الشعرى كما فى حالة قصة مضاض ومى أو انسر نعمان أو نهاية قوم عاد أو قصة سد العرم .. وحتى هذه الأحكام القاطعة التى أوردها الجيل الأول من الدارسين المحدثين متأثرين بمسلمات النقاد المسلمين ومسلمات الدارسين المسلمين ، وما فرضته قوتهم وتأثيرهم من احكام على أمور الشعر والفن قبل الإسلام ، فإنهم قد أحسوا بما فى هذه القضايا والمُسلّمات من ثغرات ، فيقول الدكتور محمد مندور فى نفس الفقرة التى نقلنا جزءًا منها «.. وان يكن الأدب الشعبى قد كان أكثر تنوعا واوسع آفاقا من الأدب الفنى الذى ظل حبيسا فى الآفاق التى رسمها أدب الجزيرة العربية

منذ العصر الجاهلى .. فالأدب العربى لم يلبث أن انتقل مع اسلام اللغة العربية إلى أقطار مترامية خلف حدود الجزيرة ولم تقنع الشعوب الجديدة التى اتخذت العربية لسانا بمارسم أدب الجزيرة من مجالات ونماذج وأصول وقيود ، لأن بيئات تلك الشعوب وحاجاتها النفسية كانت تختلف عن بيئة الجزيرة وحاجتها .. وبالقطع نحن لانستطيع أن نتصور هذه القضية ، فليس العرب بدعا عن الشعوب الأخرى ، والصحراء موجودة فى معظم البيئات (الأخرى) التى انتقل إليها الإسلام واللغة ، بل ان بيئات هذه الشعوب كالعراق والشام تعتبر امتدادا جغرافيا طبيعيا لبيئة الجزيرة والتلاحم بين هذه البيئات وبين الجزيرة وثقافتها كان قد يما جدا ، وقبل الإسلام بكثير ، والقصص الشعرية العربية القديمة تنتقل بنا من اليمن إلى الشام والعراق فى سياق أحداثها وحركة أبطالها نقلة طبيعية وسلسة ... ولسنا نتحدث هنا مثلا عن سليمان فى الشمال وبلقيس فى الجنوب ولا عن رحلات عاد وذى القرنين من أقصى الجنوب إلى الشمال ثم شرقا وغربا فى كل العالم المعروف حينئذ ، ولكننا نتحدث عن حياة أمرئ القيس (اليمانى) وتمزقها بين بلاط كسرى وبلاط قيصر ، ونتحدث عن دولتى المناذرة والغساسنة ودورهما فى ربط الجزيرة بالشرق والغرب على السواء .. وقد تقبلت الشعوب القرآن وهو معجزة قولية عربية ، فكان من الضرورى ان يكون تقبلها للمنجزات القولية العربية شيئا طبيعيا ومنطقيا .. ولكن الأمر أن شيئا ما رسب فى أعماق الدارسين جعلهم ينظرون للجزيرة بمعزل عن العالم ، وبمعزل عن السلوك الإنسانى الطبيعى للانسان فى كل بيئة وكل زمان .. وما حدث من فن قولى تلا الخروج من الجزيرة ، من الطبيعى أن يكون امتدادا لشىء وجد فى الجزيرة من قبل ، وقد احتذت هذه الشعوب

القصيدة الغنائية العربية وازدهرت فى كل بيئاتها دون غضاضة ، رغم أنها استقرت كتقليد فنى قبل الإسلام وفى إطار الحياة الجاهلية . وربما كان هذا الموقف وراء محاولات الدكتور طه حسين نزع هذه القصيدة الجاهلية من البيئة العربية القديمة بنظرية الانتحال ، أيا كان الأمر فقد اتسعت أمامنا الرؤية الآن ولم تعد مقولات ومسلّمات النقاد القدماء ، أو أحكام المستشرقين تتحكم فى نظرتنا ، وأصبحنا نستطيع القول إن التراث العربى القولى كل موصولا وظواهر اختلافها يمكن البحث لها عن علل أخرى غير مسألة تغير البيئة أو طبيعة الشخصية أو غيرها هذا من مقولات ـ ونعود إلى باقى فقرة الدكتور مندور فنجده يقول فيها : « .. ولذلك نرى الشعوب التى تعربت فى العراق والشام ومصر وشمال أفريقيا تخلق لنفسها الملاحم الشعبية التى لاتنتسب لشاعر معين بل يشترك فى تأليفها والاضافة إليها عدد من الشعراء الشعبيين المجهولين ، منهم الشاعر فحسب ومنهم الشاعر والمنشد والعازف على الربابة فى وقت واحد ، وبفضل هؤلاء الشعراء الشعبيين المجهولين تمتعت تلك الشعوب بما لدينا اليوم من ملاحم شعبية مثل ملحمة عنترة ، وملحمة ابى زيد الهلالى سلامة ، وملحمة الظاهر بيبرس ، على نحو ما تمتعت بالقصص الشعبية التى اكتسبت شهرة عالمية مثل قصص ألف ليلة وليلة .. والواقع أن كلمة ملحمة لايمكننا ان نطلقها إلا على السيرة الهلالية فهى وحدها التى تُروى كلها شعرا أما باقى الأعمال التى ذكرها الدكتور مندور وما شبهها فهى سير شعبية امتلأت بالشعر حقا ، ولكنها سير نثرية بالدرجة الأولى .. والواقع أيضا ان هذه الملاحم أو السير امتداد لملاحم عربية قديمة وعود إلى الشكل الذى عرفه العرب فى عملهم الفنى الملحمى .. وهو هذا الشعر القصصى الذى جاءت مقطعات كاملة منه فى كتب الأخبار ،

وهو ذلك الشعر الذى كان يُنشد ويُغنى فى فناء عاد وقصة الريح التى اقتلعت جبابرتهم يقول كل منهم شعرا وهو يواجه الموت ، ثم تعود هزيلة بالخبر وتقول لأهلها كما جاء فى ص ٣٥٤ من (أخبار ملوك اليمن) .. « إن الخبر اقطع واشد واوجع من ان اسمعكوه قيلا ولكنى سأقول شعرا واروية الجرادة تسمعكوه .. فقالت هزيلة هذا الشعر » .. ثم يورد الشعر وهو قصة عاد مع الريح كاملة .. والمهم فى الخبر هو ان هذا الشعر كان يغنى ، ويبدو ان وصف الجرادة كان يطلق على المغنين بعامة ، لأننا نسمع عن خبر الجرادتين اللتين أمر الرسول بقتلهما بعد فتح مكة لماكانتا تغنيان من شعر فيه ، وقد لاحظنا من قبل بدايات مقطوعات هذا الشعر الملحمى باعلان صاحب القول عن نفسه ، وسنجد هذا يتكرر كثيرا ففى ص ٣٢٩ من أخبار ملوك اليمن يقول يعرب :

انا ابن قحطان الهمام الاقيل   لست بنكـــال ولا مؤمـــل

والمبتدى باللســـان المسهـل   بالمنطق الا بين غير المشكل

ويقول عاد :

إنى انا عاد والطويل الغاوى   ذو الغر والقوة والسداد

ويقول طســـم :

إنى أنا طسم شبيه سام   ووالـــدى لاوذ بـــن أرم

وهى مفتحات الحوار فى شخصيات الهلالية جميعا . وكل الفرق أن المفتحات فى السيرة الهلالية وفى غيرها من السير التى امتلأت بالحوار الشعرى كانت دائما تبدأ بالصلاة على النبى العربى .. ففى سيرة العرب الحجازية يقول الرمالى :

انـا أول ما نبدى نصلـى علـى النبـى   نبى عربى للعـالـمين رســـول

يقــول الفتي الرمالى من عظم مابه　　　ودمــع العيون فــوق الـخدود سيول

ويقول مـرعى :

أنا أول مانبدى نصلى على النبى　　　نبى عربى سجدت له الافلاك

يقول الفتى مرعى بعين وجيعة　　　أنا بان لى برق من الشبـــاك

وفى سيرة بنى هلال يقول أبو زيد :

بمــدح الرســول انــنى مقبــول　　　واكرر وأقول وابدى قصيــد

أبو زيد قال وله دمــع ســال　　　الايا رجال طـريقى بعيـــد

لأسعــى واسـير واجـد المسيـر　　　واهين البعير واطـوى المديـد

وسنلاحظ ان اللغة الثالثة التى سبق ان تحدثنا عنها تبرز فى شعر السير الشعبية ، كما ان بداياتها موجودة فى شعر الملاحم العربية القديمة ، وقد حدد ابن خلدون فى مقدمته ملامح العمل الشعرى فى شعر الملاحم هذا فيقول فى مقدمته فى الفصل الستين واصفا التطور الشعرى إلى عهده : «فأما العرب ، أهل هذا الجيل ، المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر فيقرضون الشعر لهذا العهد فى سائر الاعاريض على ما كان عليه سلفهم المستعربون ويأتون منه بالبطولات مشتملة على مذاهب الشعر واغراض من النسيب والمدح والرثاء والهجاء ، ويستطردون فى الخروج من فن إلى فن فى الكلام ، وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم واكثر ايذائهم فى قصائدهم باسم الشاعر ثم بعد ذلك ينسبون ، فاهل أمصار المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالاصمعيات نسبة إلى الاصمعى ، راوية العرب فى أشعارهم وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوى والحورانى والقيسى وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة ، لاعلى طريقة الصناعة المضرية

ثم يغنون به ويسمون الغناء به باسم الحورانى نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشام . وهى من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد » .. فالنّفس الشعرى دائم ومتصل ، ومرتبط بالتقاليد القديمة فى الشعر الغنائى ، ومرتبط أيضا بالبادية ، ولكنه مرتبط بالغناء كتقليد متوارث وكعادة ممارسة ، وكمتعة فنية يكتب من اجلها الشعر .. ويستمر ابن خلدون قائلا : « ولهم فن آخر كثير التداول فى نظمهم يجيئون به مغضا على أربعة اجزاء ، يخالف آخرها الثلاثة فى رويه ويلتزمون بالقافية الرابعة فى كل بيت فى آخر قصيدة ، شبها بالمربع والمخمس الذى أحدثه المتأخرون من المولدين ـ ولهؤلاء العرب فى هذا الشعربلاغة فائقة ، وفيهم الفحول ، والمتأخرون عن ذلك والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد ، وخصوصا علم اللسان ، ويستنكر هذه الفنون التى لهم إذا سمعها ، ويمح نظمهم إذا انشد ، يعتقد ان ذوقه إنما نبأ عنها لا ستهجانها وفقدان الاعراب منها .. «فنحن أمام ترخص فى ترتيب الأبيات وفى استعمال القافية ، كما أننا أمام ترخص أيضا فى الخضوع لقواعد الأعراب ، ومع هذا فابن خلدون يروى ان شعرهم فيه الفحول وان الخطأ ليس منهم وإنما الخطأ (فى ذوق هؤلاء المنتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصا علم اللسان) .. ويقول : « وهذا إنما آتى من فقدان الملكة فى لغتهم ، فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها ان كان سليما من الآفاق فى نظراته ونظره ، والا فالاعراب لا مدخل له فى البلاغة ، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود والمقتضى الحال من الوجود فيه ، سواء كان الرفع دالا على الفاعل ، والنصب دالا على المفعول أو العكس . وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام ، كما هو لغتهم هذه . فالدلالة بحسب مايصطلح عليه أهل الملكة ؛ فإذا عرف

اصطلاح فى ملكة واشتهر صحت الدلالة ، وإذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة . ولا عبرة بقوانين النحاة فى ذلك . وأساليب الشعر وفنونه موجودة فى أشعارهم ماعدا حركات الأعراب فى أواخر الكلمة، فإن غالب كلماتهم موقوفة الآخر ، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول المبتدأ من الخبر بقرائن الكلام ولابحركات الاعراب .. » وهذا الرصد الذى يقدمه لنا ابن خلدون ويجعل للغة الشعر الملحمى هذا وقواعده مقاييس خاصة به نابعة منه ومستقرة عند أهله يعرفونها ويتوارثونها ، ولا يجد فيها ابن خلدون غضاضة ، رغم ان فقد الاعراب قد يقترب به كثيرا من العامية ، ويكاد يقف على حافتها ، ولكنها ضرورات النظم القصصى الذى يريد لموضوعاته ان تتلاحم دون كثير عوائق تفسد المعنى أو تلوى عنقه ليخضع لقاعدة ثابتة لابد من التزامها ، وإنما خلق هذا النوع من الشعر ونسقة الذى يتفق مع مهمته وظروفه ، فتجوز فى القافية ، وتجوز فى اعراب الكلام ، وتزيد انه تجوز ايضا فى الضبط الصرفى لهذه الكلمات فى كثير من الأحيان ، لا فى الضبط الاعرابى الذى يرتضيه النحاة وحسب .. وهذه الظاهرة النقدية لا توجد فى أشعار الهلالية وحسب ، وإنما هى موجودة فى الأشعار المستعملة فى باقى السير الشعبية وفى الحكايات الشعبية القديمة والأكثر حداثة وكذلك فى المجمعات القصصية كالف ليلة وليلة ، وقد زاد على هذه القواعد دخول فنون شعبية شعرية أخرى كالكان كان والقوما والموال . وفى سيرة سيف بن ذى يزن موال على لسان الملك سيف يحكى لعاقصة اخته الجنية عن ابنه الذى مات أثناء سفره :

« البين وافاه وخـالبه وخالبنى وفات لى القرى والمدون خال ابنى

خطبت اخته فزوجنى وخالبنى حليلت وجابت وجـاء البين اتوكل

بقى عزولى واخو مراتى وخال ابنى »

وغدت هذه الأوزان الجديدة وخاصة الموال هى الأوزان فى المفصلة عند أصحاب الحكايات الشعبية الشعرية ، أو القصة الشعبية الشعرية ، مع الاحتفاظ بالتقاليد الجديدة التى وضعها شعراء هذه القصص الشعرية ، التى وان لم تعد من الملاحم إنما غدت من القصص الشعبى الذى يقدم تقديما جماهيريا يعتمد على المغنى والمرددين ، ويعتمد إما على آلة الربابة ، أو على الايقاع بالدفوف ، أو المزامير والارغول ... وهذه القصص وهى تحكى لاتنسى أنها تقص مشافهة ، أى هى عمل كتب اصلا للسماع لا للقراءة وهى تحكى القصص لا ستخراج المغزى والمعنى .

ياعاشــق الفـن اسمع فن ومعانـى

اناها اروى لك كلام مشهور ومعـانى

ياما فيه عجايب جرت فى الحال ومعانى

بس الشطارة تكون صاغى هنا عنـدى ..

وهذا التلاحم التاريخى والمستمر بين استعمال العربية والعربية غير المعربة والعامية تم فى تبادل وتوافق تامين ، ويقول الدكتور أحمد مرسى فى كتاب الأغنية الشعبية ص ٩ : « على الرغم من اننا نشير عادة إلى الفن الشعبى والفن الخاص كما لو كانا طرفى نقيض ، أو ان هناك اختلافا حادا وانفصالا تاما بين الاثنين ، فإن ذلك يمكن ان يكون صحيحا بالنسبة لأسلوب كل منهما فحسب وما سوف يستثير دهشة المتأملين لهذه الحقيقة أنه يوجد كثير من بينهما ، وقدر كبير من التفاعل أيضا ، بالاضافة إلى وجود عدد من الخصائص والسمات التى يشتركان فيها فى ظروف معينة أو بتأثير أوضاع خاصة .. » وهذا فى الحقيقة رأى صحيح نضيف إليه ان هناك

حاجزا يلتقى عنده الاثنان ويستطيع كل منهما ان يخترقه عندما يصل إليه ..... ذلك الحاجز هو جماهيرية التلقى وفردية الاداء ... فالشعر الغنائى أو القصيدة عندما يصل إلى حد التعبير ويدخل فى مضمار العمل المروى أو المغنى أو المنشد يقترب إلى التسهيلات والترخصات التى أشار إليها ابن خلدون فى نصه السابق والعمل العامى ـ واعتقد ان الدكتور مرسى كان يقصد هذا العمل بالذات ، عندما يخرج عن حدود التصوير والقص ويتجه إلى الوعظ والارشاد ، يكاد يخرج من طبيعته المترسلة إلى طبيعة الالتزام المتقيد بالقواعد الثابتة التى لاخروج عليها ، كما نرى عند زجل الزجالين الواعظين وأصحاب الحكم . فالعنصر الذاتى هنا يطغى بالمعطى العقلى المقيد الملتزم بينما يتوارى العنصر التلقائى الذى يفرضه التعبير بالصورة عند أصحاب الفن الشعبى بعامة وفن القصص الشعبية والملاحم الشعبية على وجه الخصوص .. فهؤلاء يتوارون فى صمت خلف ابداعهم ، وينسى الناس اسماءهم بينما يتبنون هذه الأعمال التى ابدعوها ، ويتناقلونها جيلا بعد جيل .. واسم المبدع هنا ليس مهما لاننا لسنا أمام فكر ذاتى أو موقف شخصى ، والا لو كان الأمر كذلك لظلت الذاكرة الشعبية تحفظ اسماء المبدعين ، كما حفظت اسماء مبدعى القصائد الغنائية ، وإنما المهم هنا صدق تعبير النص عن الوجدان الجمعى من ناحية ، وصدق تعبيره عن الأحداث والشخصيات القصصية والملحمية التى يعبر عنها .. ولهذا فسواء كان المتكلم هو أبو زيد أو دياب بن غانم أو الجازية ، أو سيف بن ذى يزن أو الحكيمة عاقلة ، فالأسلوب الشعرى واحد ، لغة وصياغة وأسلوبا شعريا، والذى يتغير فقط هو مضمون المقطوعة الشعرية ومدى خدمتها للموقف فى القصة وفى أحداثها .. وهذا مارأيناه فى الشعر المنسوب لأبطال الملاحم

العربية القديمة ، فلا يعرف أحد من قائله ، وإنما هو يروى وسط الأحداث كأنه صادر بالفعل عن الشخصيات الملحمية أو التاريخية الشعبية ولايعنى أحد بمعرفة اسم مبدعه الأصلى . ولقد ذهب الإخوان جريم إلى ان الشعر القصصى الشعبى يصنع نفسه بنفسه ، والواقع أن التعبير يعنى ان هناك مرونة فى النص الشعبى الذى تقبله الناس ويروونه ، فهو عرضه دائما للاضافة والحذف والتغير طبقا لقدرات المنشد أو الممثل الفرد الذى هو مغن فى الوقت نفسه وطبقا لظروف الجماهير المتلقية كما سبق أن أوضحنا من قبل .. والذى يبقى بلا تغير هو صلب الحدث الدرامى من ناحية ، وهو موقف المؤدى الشعبى من الحدث كما يريده النص ، هل هو تعاطف أم هو استهجان ، أم هو اثارة ورفض .. اما ماعدا هذا فهو معرض للتكرار والحذف والإضافة ... والواقع ان موقف المؤدى الشعبى هنا قريب من موقف ممثل الارتجال ، ونجاحه يتوقف على قدرته على الإبداع الفورى بما يتلاءم مع الجمهور ، ومع مايستحب من اسقاطات معاصرة تجعل النص أكثر قبولا عند المتلقين ، وتجعل وظيفة النص أقرب إلى التعبير عن واقع المرحلة التى يروى فيها ، وواقع مشكلات هذه البيئة وظروفها ، ولذلك رأينا فى كثير من الأعمال المروية على الربابة أو على الدفوف الشعر الغنائى ، أو القصيدة يتجاور مع الشعر المتحرر إلى حد ما من القواعد ، إلى جوار الشعر الذى يقترب من العامية من ناحية اللفظ والبناء ، إلى جوار الشعر العامى الخالص بماله من أوزان وتقاليد .. ونحن نذهب ان هذا تم فى مراحل متعددة لاداء هذه الملاحم الشعرية وهذه السير الشعبية ، أى ان هذا التجاور جاء نتيجة تراكم فولكلورى احدثه المؤدون المبدعون فى ظروف بذاتها ، وتحت ضغط احتياجات المتلقين فى بيئة معينة .. وتكون هذه

الملاحم والسير الشعبية والقصص الشعرية الغنائية هى أول مظهر من مظاهر التلقى الاحتفالى الجمعى لعمل فنى ، أى أقرب الصور إلى المسرح ، فمنذ قديم ونحن نعرف (الجرادة) المعنية فى الموروث الجاهلى ، (الشاعر المغنى) فى الصور التى تتنكر فيها أبو زيد الهلالى وشيبوب وعمر الخطاف ، وهو نفسه شاعر الربابة الذى مازال موجودا إلى الآن ، كما نعرف صورة المهرج وآكل النار ولاعب السيرك كصور أ ولية لأصحاب العرض الجماهيرى .. وتظل السمه الرئيسية التى تطالعنا بها هذه الدراسة هى وجود مسرح الممثل الفرد الذى يروى ويؤدى الأدوار معا ، والقادر على الارتجال والتأليف الفورى فى أغلب الأحيان .

* * *

٣ـ ألف ليلة وليلة

قدمت ألف ليلة وليلة للمسرح العربى العديد من المحاور التى قامت عليها أعمال مسرحية فى مختلف المستويات ، وكذلك قدمت العديد من الشخصيات التى غدت محورية عند أصحاب المسارح الشعبية والكوميدية ومسارح الاستعراض .. وقد عرف العرب ألف ليلة وليلة من قديم جداً . وإن لم تكن بنفس الصورة التى وصلت إلينا أشكالها المتعددة المعاصرة .. فنحن نقرأ عنها فى الفهرست لابن النديم الذى توفى فى القرن الرابع الهجرى حيث يصف فى الجزء الثامن من كتابه ، وفى المقالة الثامنة من هذا الجزء من الكتاب ويسميه كتاب (هزارى افسان) ، ومعناه (ألف خرافة) ... ويستعرض حكاية شهريار وخيانة زوجته له وبياته بعذراء كل ليلة ليقتلها فى الصباح ثم دخول ابنة الوزير شهر زاد إلى حياته تحكى له القصص كل ليلة .. ويقول : « ويحتوى على ألف ليلة وعلى دون المائتى سمر ، لأن السمر ربما حدث به فى عدة ليال ، وقد رأيته يتمه على دفعات ، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث » .. ولابن النديم مايرى فى الليال ، ولكن الذى يعنينا أنه كان قد أخذ شكل التمام فى عهده لأنه رآه وقرأه وكون فيه رأيا ، ويعنينا أيضا أنه يذكر فى حديثه عن كتب الهند بنفس الفصل : « ومن كتبهم كتاب السندباد الكبير ، وكتاب سندباد الصغير » .. لم تكن مغامرات سندباد اذن بين الليالى ، وربما أضيفت بعد ذلك ، ومعنى هذا ان اكتمال الليالى كان يتضمن عملية إضافة وحذف مستمرة ، وهناك حتى الآن نسخ من الليالى تتضمن حكايات ليست فى غيرها من النسخ ومع هذا فمازالت الليالى ألف

ليلة وليلة ، وعملية الإضافة والحذف تفسر وجود العديد من الحكايات فى الليالى تشير فى حوادثها وطبيعة العلاقات بين هذه الحوادث إلى وقوعها بعد زمن ابن النديم ، فالصورة التى وصلت إلينا الليالى بها صورة متحركة ومتغيرة ، ونحن نذهب إلى أن الليالى قد جمعت على استمرار تداولها الحكايات التى اشتهرت فى كل عصر ، والتى استطاعت ان تفرض نفسها على هذا التجميع القصصى الكبير .. والخلاصة هى هذا المترسب القصصى الشعبى الذى يوافق أذواق العامة إلى عصر طباعتها بصورة شبه نهائية فى أواخر القرن الماضى .. ومن هنا فهى اصدق ارتباطاً بالحس الشعبى من غيرها من المجمعات القصصية الأخرى .. ومن هنا أيضا كان اتجاه انظار كتاب المسرح منذ بدايته إليها ، سواء المسرح الجاد أو المسرح الشعبى كما قلنا من قبل .. وحظيت الحكاية الرئيسية حكاية شهريار وشهر زاد باهتمام مضاعف لما تحمل من سمات درامية يمكن ان تستغل استغلالا جيدا فى البناء الدرامى النثرى والشعرى على السواء ، ومن هنا حظيت هذه الحكاية بمسرحيات من توفيق الحكيم وعلى باكثير وعزيز اباظة ، واتجه كل منهم إلى استلهام الحكاية مغزى دراميا يجسد قضايا إنسان العصر ، سواء قضاياه مع المكان أم مع الفن أم مع الحب أم مع السلطة ، وكلها ايحاءات تعطيها القصة الرئيسية ، وتتسع لغيرها كثير .. إلا ان هذه الاستفادة من قصة شهريار وشهر زاد خرجت إلى حدود المسرح الذهبى أو مسرح القصة الفكرية . فجاءت الفكرة شعبية مستلهمة من ألف ليلة ، وجاء العلاج المسرحى أ وروبيا مستمدا من الموروث المسرحى الأوروبى بتقاليده الراسخة . ولكن حكايات ألف ليلة نفسها أتاحت الفرصة للكثير من الأعمال المسرحية التى لم يكتمل لها عنصر النضج الشكلى الكامل والتى وقعت تحت

أسلوب القص السردى لليالى ومنذ عام ١٨٤٩ يبدأ هذا المد الزاخر يتدفق على المسرح العربى ، فيقدم مارون نقاش فى بيروت رواية « أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد » مزيجا من المواقف الفكاهية والغناء والحوار الذكى والاسقاط الاجتماعى والحكى القصصى .. ثم قدم أبو خليل قبانى فى بيروت والقاهرة هارون الرشيد ، كما أخذ من التراث مسرحية عنترة . والواقع ان عنترة شاركت ألف ليلة فى اهتمام المسرحيين والروائيين بها ومنهم أحمد شوقى ومحمد فريد أبو حديد وعلى أنور الذى نشر مسرحية عام ١٩٠٢ وسماها شهامة العرب .. إلا أن المسرح الضاحك بدأ يدخل دنيا ألف ليلة من أوسع الأبواب فقدم على الكسار أكثر من عمل يدور حول حكايات ألف ليلة ، وشخصيات بدر البدور والشاطر حسن والصياد وهارون الرشيد والسياف مسرور .. إلى آخر هذه الشخصيات التى تحولت إلى شخصيات شبه نمطية على المسارح الكوميدية ، وفى مسارح الاستعراضات الغنائية الراقصة .. كما ان المسرح الجاد عرف حلاق بغداد لفريد فرج وعلى جناح التبريزى .. وعرف المسرح أيضا معروف الاسكافى لمحمود شعبان ، وغير هذه الأعمال محاولات بعضها رأى النور على خشبة المسرح وبعضها ظل حبيس الكلمة المطبوعة سواء فى المجلات أو فى الكتب ..

ونحب هنا ان نحدد أن ألف ليلة وليلة قد استطاعت بهذا التحرك المستمر ان تحقق المزج الشعبى الكامل للتراث المشترك للمنطقة ـ سواء تراث أبنائها ، أم التراث الوافد عليها من الاحتكاك والترجمة ، ومن هنا كان هذا الاستيحاء الفكرى والضاحك معا ، وكان هذا العطاء الذى يقدم القضايا كما يقدم عروض التسلية والغناء والاستعراضات الراقصة ، ويقول الدكتورفؤاد حسنين فى كتابه قصصنا الشعبى : « اتسع صدر ألف ليلة

وليلة لمختلف الطبقات التى كان يتكون منها المجتمع الإسلامى ففيه نقرأ عن التاجر والصياد ، الوزير والملك ، الحكيم والجمال الخياط والحلاق ، الحشاش واللص ، الجندى والصيرفى ، الجزار والمحتال ، الدلالة والصانع ، الاسكاف والخباز ، كما نقرأ عن الفضاء ، والجهاد ، وحياة الأسواق ، وتجارة الرقيق ، والحياة فى الحريم والبيوت الهامة ، وشيئا عن القوافل واختراقها الصحارى والاسفار فى البحار والأهوال التى قد يتعرض لها المسافرون ، وحتى الأديان وجدت طريقها إلى هذا السفر العظيم إذ تجد فيه حديثا عن اليهودى والمسيحى والمسلم والمجوسى .. طبيعى إذن ان نجد فى هذا الكتاب عناصر فارسية وهندية ومصرية وعربية ، وعناصر أخرى قد يكشف عنها البحث » ثم يقول : « إن العقلية الإسلامية كثيرا ما عملت فيه ما يعمل المزج الكيماوى فى العناصر الموجودة إذ يحولها إلى شىء جديد »فنحن كما قلنا فى أول هذا البحث أمام موروث المنطقة كلها ممزوجا فى ظل الرؤية الإسلامية ، ونحن فى نفس الوقت أمام حضارة العالم القديم تأتينا من منظور إسلامى وبعد أن صهرتها العقيدة الموحدة ، وعبقرية اللغة الموحدة ... ومن هنا كان استلهام ألف ليلة هو استمرار للرؤية الحضارية ، وبناء على أساس من موروث مشترك حى ومتفاعل ومتحرك دائما .. وقد تميزت ألف ليلة بأنها مزجت الموروث الشعبى الاسطورى بالممارسة الشعبية فى الحياة والسلوك ، وكان المزاج الأخير حيا نابضا تتلاحم فيه بقايا المعتقدات الدينية القائمة على السحر وعالم الخوارق والجان ، بالممارسات اليومية لأصحاب المهن والحرف فى أزقة وشوارع بغداد ودمشق والقاهرة .. وتتجاور فيه شخصيات أبطال الملاحم والبطولة النبيلة ، مع شخصيات أبطال المدينة من الشطار والعياق واللصوص ممن يأخذون من الأغنياء ليعطوا الفقراء

والمحتاجين .. وتعدد هذه النماذج والصور الذى جعل ألف ليلة نبعا لايفيض ابدا .. وتتحقق فى ألف ليلة وليلة دائما صورة الفقير المطحون الذى يحصل على الثروة لطيبته وحُسن خلقه وايمانه بالله ، وتنتهى باحلام اليقظة عن الطبقات الكادحة ان يتزوج الشاطر حسن الفقير من الأميرة الغنية بعد ان يخلصها من مرضها أو من العفريت الذى يأسرها ، أو من الغنى الدميم الذى سيشتريها بماله ، يعينه على هذا الجنى المؤمن المحب للخير ، ونحن لانرى الشخصيات والأحداث إلا من منظور شعبى ، فصورة هارون الرشيد تبدو كما يحب ابن البلد ان يراه ، طيبا متسامحا ، يؤاكل الفقراء ويستمع إلى مشكلاتهم ونصائحهم ، وموائده عامرة بأنواع المأكولات والمشروبات يطنب القاصى فى وصفها ، وهو آخر الأمر لاتعدو أحلام يقظة لفقراء محرومين .. صورة الطحن الاجتماعى الذى تعيشه الطبقات الفقيرة وأملها فى الخلاص منها كانت مجال أعمال مسرحية كثيرة خرجت فى مستوى المسرح الشعبى على تقديمها بصورتها الشعبية فى الليالى، بينما ظلت فى المسارح الجادة صورة فكرية لقضايا ذهنية عالية القيمة ، والاثنان فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة .. فالتنظير الفكرى يستمد مدده دائما من الصدق الفنى فى تصوير الصراع الذى يخوضه الشعب لتحقيق التوازن بين ماهو موجود ، وبين ماهو أمل .. من خلال هذا التوازن تخلق الدراما الجيدة ، سواء على مستوى الحبكة والحركة والاثارة ، أم على مستوى الفكر وابراز هموم العصر وكل عصر .

الفصـــل الثانــى

بدايــات مسرحيــة

١ ـ مســرح الشــارع

يقول الأستاذ أحمد محفوظ فى كتابه التسجيلى الهام (خبايا القاهرة) «كان فى القاهرة فى القرن الرابع عشر الميلادى ساحة واسعة فى حى باب اللوق فيها ملاعب للهو البرىء ، كالبهلوانات والسيرك والحواة الذين يلعبون بالثعابين ومروضى القرود ، وخيال الظل ، وكانت هذه الساحة تقصدها النساء وهن محجبات والأطفال والرجال ، وقد ظلت عادة هذا اللهو البرىء حتى عصرنا هذا (أواخر الخمسينيات) ، فقد كان سوق العصر إلى جوار قلعة صلاح الدين يزخر بمثل هذه الملاهى ، كما كانت تقام عند زواج الأمراء والملوك من بيت محمد على ليلهو عندها الشعب فى الساحات العامة » .. ونحن نرى فى سيرة الظاهر بيبرس وسيرة على الزيبق ذكر متكرر للرميلة وقرة ميدان حيث ملاعب المصارعين والملاكمين والمبارزين والحواة وقراء الودع وفتح الرمل ونافخى النيران والبهلوانات ، وأماكن مصارعة الديكه والمراهنة عليها ... والرميلة وقرة ميدان هى نفسها سوق العصر الذى يحكى عنه الأستاذ أحمد محفوظ ، واسمها أيضا المنشية

ويقول عنها ابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة / « الرميلة تحت فلقة الجبل ، كانت ميدان أحمد بن طولون وبها كانت قصورة وبساتينه » وفى هذا الميدان مكان دائم للسيرك والنشان ودفع الحديد إلى أعلى ، والدراجة البخارية التى تسير فى دوائر حتى تصل إلى سقف المكان ، ثم جوقه أو أكثر تقدم بعض الاسكتشات التمثيلية البسيطة ... وفى حى الحسين أكثر من مقهى يتخصص فى جلسات (القافية) وأصحاب (كعكم) ومجموعة الفقهاء المنشدين وغيرهم . وكل هذه العروض تقوم على العرض الفردى أمام التلق الجماعى إلا فى حالات القافية حيث يشترك اثنان أو مجموعتان فى مباراة ضاحكة تقوم على سرعة البديهة والقفشات ، وكذلك الحال فى (كعكم) .. أما مجموعة الفقهاء فهى تغنى دائما فى الكدية بطريقة تقوم على التفكه فى اللغة اساسا وذكر أنواع الطعام والشراب .

ويصف إدواردلين جماعات المحافظين ، وهى جوقة تقدم عروضها فى الميادين العامة معتمدة على تمثيليات محفوظة أساسها الفحش فى اللفظ والحركة .. وانتشرت إلى جوار هذه الجوقات فرق المنشدين التى تعزف على الدفوف وتنشد فى مدح النبى فى غناء جماعى يتوسطه صوت مفرد غالبا يكون المغنية وتسمى فرق المداحين ، وكانت هذه الفرق تنشد فى الموالد وفى المناسبات والأعياد ، كما ان انتشارها الأكبر كان فى الريف .. ثم يأتى دور المغنى الشعبى صاحب المواويل والذى يرتجل على البديهة فى أى موضوع وتصاحبه فرقة من الزمارين ، وقد يكون مع الفرقة عازف على الأرغول .. وهذا المغنى يحفظ مجموعة من الأغانى القصصية يؤديها فى لحن رتيب وايقاع منغم ثابت ، ويقدم عروضه فى الأيام العادية فى مقاه ثابتة ، أو فى شوادر عامة فى الأعياد والموالد . أما فى الريف فقد انتشرت فرق المنشدين

وفرق المغنيين الشعبيين ، كما انتشر شاعر الربابة سواء كان من المحدثين أو الشعراء ، والمحدثين يختصون بالسير النثرية ، أما الشعراء فيختصون بالهلالية ذات النص الشعرى .. ويحدثنا الدكتور أحمد مرسى عن المغنى الشعبى فى كتابة (الأغنية الشعبية) فيقول ص ١٥٣/ « إن الأغنية الشعبية لاشك شكل متميز بين أشكال الأدب الشعبى . وهى تستخدم أساليب عدة للتأثير فى مستمعيها ، فالأغنية القصصية مثلا تستخدم السرد القصصى لكى تبرز الحدث الدرامى الذى تدور القصة حوله وتمزج بين الغنائية والسرد والحوار . ولكن التركيز الأساسى ـ كما رأينا ـ سيكون على السرد القصصى . وهو لذلك يتميز بالترابط الذى يأتى من أن هناك قصة تتوالى أحداثها بشكل منطقى بمعنى أن لها بداية وذروة ونهاية ، وأن التكوين الدرامى أيضا له تأثيره الكبير فى شكله ومضمونه .. أما الأغنية العادية ، والموّال غير القصصى فإنهما غنائيان فى المقام الأول ، وقد يستخدمان أسلوب الحوار بشكل بسيط » .. والمغنى الشعبى عُرف قصص محدودة كما عُرف شاعر الربابة بسير معينة ... والمتلقون يطلبون منه هذه القصص التى يجيد أداءها إلى جوار غنائها ، ويقوم عادة بدور الراوى ودور كل شخصية من شخصيات القصة ، ومن أهم القصص الشعبية ذات الطابع الدرامى ، والمحببة إلى الجماهير موال شفيقة ومتولى وموال حسن ونعيمة وموال مقبولة وموال الفتى مهران وموال أدهم الشرقاوى .. ويقول لنا الدكتور أحمد مرسى / « إن المغنى الممتاز يعرف قدراته تماما كما أن الجماعة تعرفها أيضا . وهو يتأمل نفسه فى كل مرة يغنى فيها لكى يعيد تقييم نفسه بقدر من الرويّة وإمعان النظر اللذين قد لاينتبه إليهما الذين يستمعون إليه أو الدارس نفسه . ويأتى هذا فى الواقع من أن المغنى لم يتعلم

مايغنيه من الكتب ولم يأخذ اللّحن من مصدر مدوّن أو مطبوع ، ومن ثم فهو يبذل غاية جهده فى كل مرة لكى يلائم بين المعنى وبين اللحن الذى يصاحبه ، كما أنه سيكون حساسا للغاية فى كل مرة للتغييرات التى يحدثها لكى يكيّف نفسه وما يغنيه ، لمتطلبات الجماعة .. « ومن هذه الحساسية المفرطة بين المؤدى والجمهور يتم تلاحم حقيقى حيث ينكسر حاجز الايهام لأن أصابع المغنى المؤدى الماهرة فوق نبض جمهوره إن صح هذا التعبير ، فهو مرتبط بمزاج هذا الجمهور فى الأداء وإن احتفظ بصورة دائمة لصلب الموال نفسه . وقد حاول نجيب سرور تقديم موّال يسن وبهية على المسرح شعرا وقد نجح نجيب سرور فى هذا العمل لاحتفاظه بالحس الشعبى والنبض الشعبى الحى فظلت القصة الشعبية فى إطارها المحبب لجمهورها وإن كانت قد خرجت من الاداء على المقاهى وفى السامر إلى خشبة المسرح ، وقد تنبّه الدكتور عز الدين إسماعيل إلى سر نجاح نجيب سرور فى عمله المسرحى هذا حين قال فى العدد الأول من مجلة فصول فى مقال له عن (توظيف التراث فى المسرح)/ هى بالأحرى قصيدة درامية ذات نفس ملحمى ، ذلك أنه فى حين أستخدمت هذه المسرحيات ـ يعنى مسرحيات أخرى حاولت توظيف التراث ـ اللغة التى طورها الشعر العربى المعاصر ، اجتهد نجيب سرور فى أن يوائم بين موضوعه الشعبى ولغته ، فاستخدم لغة شعبية مشبعة بعناصر الايحاء الشعبى ... ومن ثم تكامل أسلوب السرد الملحمى مع هذه اللغة الشعرية ذات النبض الشعبى على نحو يعد تطويرا حيا لأسلوب الأداء فى السير الشعبية » .. ولعلّه يعنى هنا بأسلوب الأداء فى السير الشعبية أسلوب الاعتماد على الممثل الفرد بالدرجة الأولى ، وعلى تبسيط الأحداث لتدور حول الراوى .. وقد عالج شوقى عبد الحكيم قصة

شعبية أخرى هى موال حسن ونعيمة .. ويقول عنه الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقاله السابق / « إن نجيب سرور عرف كيف يوظف عناصر الأداء الشعبى فى عمله الفنى على نحو يأتلف كل الائتلاف مع موضوعه . هذا فى الوقت الذى تهيأت فيه لكاتب آخر عالج موضوع (حسن ونعيمة) فى عمل مسرحى يحمل هذا العنوان ، ولكنه لم يفد فى كثير أو قليل من عناصر الأداء الشعبى لهذه القصة التى صنعت أصلا فى شكل موال كذلك ، ولأمر ما لقى عمل نجيب سرور استجابة طيبة من جمهور المتلقين . فى حين رأى كثيرون أن موال حسن ونعيمة يظل أكثر جاذبية وتأثيرا من المسرحية .. «والمسألة عندنا أنّ نجيب سرور اتجه إلى إحياء النص والأداء واحترام كليهما احتراما جعله يحاول أن يتوارى خلف الموال وخلف الأداء التلقائى للموال ، وحاول أن يوظف المسرح ، وهو قالب جديد على كليهما .. ليخدمهما معا .. دون أن يفرض وجوده كمثقف معاصر على بساطة الموال وتلقائيته ، وهو الأمر الذى لم يستطع أن يحققه شوقى عبد الحكيم الذى يقول للدكتور على الراعى فى (المسرحية المرتجلة) عن محاولاته / « كذلك حاول شوقى عبد الحكيم أن يُنشئ مسرحا شعبيا باعتماده على حكايات الشعب ومعتقداته مفننه ومقدمه على المسرح من خلال رؤية المثقفين . ورغم أن مسرحية حسن ونعيمة قد كانت شيئا باهرا حقا على المسرح .. شيئا أشار بوضوح إلى أن البحث عن صيغة مسرحية مصرية يمكن أن يعطى بعض الثمار فعلا .. رغم كل هذا فإن المحاولات التالية لشوقى عبد الحكيم تثبت أن الطريق هنا مغلق، وأننا لايمكن أن نخلق مسرحا شعبيا مصريا مكتفين بترجمة معتقدات الشعب وحكاياته إلى أشكال مسرحية تقليدية » ... وقد كان يمكن أن نقول إن شوقى عبد الحكيم استلهم الموّال المصرى حسن ونعيمة

عملا مسرحيا تقليديا ، ولكننا لانستطيع أن نقول إنه (ينشئ ، مسرحا شعبيا) بمجرد تناولة موضوعا شعبيا .. إن هذا عندى يماثل المتحدث عن الشعب وهمومه لينجح فى الانتخابات ، ويظل يعيش حياة طبقته وهمومها دون أن يمارس حياة الشعب بالفعل .. ولم تكن هناك صيغة حقيقية يمكن أن نقول عنها (انشاء مسرح شعبى) إلا محاولات زكريا الحجاوى التى ظلت تقدم للشعب أعماله بطريقته التقليدية الدفوف والمزاهر والمزامير والربابة والارغول ، واصوات جميلة حقا ولكنها خشنة مرتبطة بجدية الاداء وخشونة المعاناة وحياة العمل .. لقد جمعت فرقة زكريا الحجاوى بين العرض فى الشارع والعرض فى السامر والعرض على مسرح ، وكان أبطال عرضه من عازفين ومنشدين أبطال مسرحيين بالفعل لكلٍّ شخصيته ، لكلٍّ دوره ، كما كانت محاولاته هو تطوير النص الدرامى ، والنص الغنائى واللحن ، وطريقة العرض هى الإضافة الشعبية ليصبح العرض شعبيا معاصرا ، لا شعبيا تراثيا ، أى هى محاولة لصياغة شعبية جديدة تحمل نبض الإنسان العادى .

الريفى آلات داخل إطار الموروث الشعبى القديم . فلا ينفصل هذا الموروث عن حقيقته الذاتية ولا ينفصل عن أصالته الشعبية ، ولا يتخلف عن مفاهيم الشعب فى عصر جديد له رؤى جديدة وهموم جديدة وأحلام جديدة .. ولقد استطاعت فرقة زكريا الحجاوى على مدى الستينيات أن تعبر عن المعارك التى خاضها الشعب بحثا عن فرص المشاركة الفعلية فى حياة بلده ، وفى القضايا العربية على السواء .. وكان معنى هذا أن نصوصا شعبية جديدة قد ظهرت ، وأن هذه النصوص الشعبية كانت تعبيرا عن آلام العصر وأنها انتهجت نفس مسار النصوص الشعبية الموروثة .. وقد صدق

الدكتور أحمد مرسى فى كتابه (الأغنية الشعبية) حين تحدث عن ألوان الإبداع الشعبى فقال : « إنها جميعا تحيا بين الناس وبالناس ، ولاتعيش بين دفات الكتب ، ومالم يكن من يقدمها قادرا على أن يقدم إطارها معها ، فإنه بذلك يقدم لنا شيئا جامدا لاحياة فيه ..» ولم تحتفظ الأغنية الشعبية بتقاليدها واطرها من أغانى (الجرادة) فى الجاهلية، وإنما فى ملاحم التبايعة وعاد وثمود مؤداه ومغناه حتى ملاحم الهلالية والسير الشعبية عبثا .. ان التحام النص الدائم بالجمهور ، يعنى أنه يؤدى حاجة فنية موروثة عند هذا الجمهور سواء من ناحية النص ، أم من ناحية الشكل . وقد فهم زكريا الحجاوى هذه المعادلة البسيطة فلم يفرض أشكالا جديدة على مسرحه أو سامره . أو جوقته الجوالة التى تفرقت فى السبعينيات وأخذت الثقافة الجماهيرية بعض أجزائها لتعرضها على السياح فى مصر والخارج كأنها قطع من الحفريات الأثرية القديمة ، دون فهم حقيقى للدور الفنى والثقافى الذى يفرض استمرار الوجود المعبر عن وجدان الناس واستمرار التطور مع أحلام الناس .. فقد غدت هذه البقايا تقدم المحفوظ القديم فى ثباته ، هذا المحفوظ الذى هو موروث شعبى حقا ، ولكنه ليس موروثا شعبيا معاصرا ، يلتحم من هموم العصر التحاما عضويا حقيقا ، فالعمل الشعبى ليس مجرد نص موروث واداء تقليدى . أن النص الشعبى لابد أن يواصل تعبيره فى كل عصر عن الشعب فى عصره وإلا مات ، والأداء الشعبى لابد أن يواصل مواكبه للتلبية الدائمة لحاجة الجماهير والا توقف وأصبح أداء متحفيا يستعمله المثقفون للحديث عن هموم الشعب . وهم فى الأصل يتحدثون عن همومهم هم .. ورؤيتهم هم إلى المشكلات الماسة ، وهى رؤية فوقية أو رؤية كتب .. ويوضح الدكتور أحمد مرسى علاقة الفن

الشعبى بالماضى والحاضر معا فى قوله « الحقيقة أن جانبا كثيرا من الأغانى الشعبية هو فى جوهره تعبير فنى عن وجدان الناس كما أنه يقدم تصويرا وثيقا إلى حد كبير لحياتهم وعاداتهم وقيمهم الأخلاقية ، فإذا نظم هذا الجانب تنظيما صحيحا أمكننا أن نخرج بصورة شاملة لأسلوب حياة أصحاب هذه الأغانى وأن نمسك فى أيدينا مفاتيح أساسية يمكن بها أن نفهم بها بعضا من حياة الماضى . والعادات التى هجرت ، والتى لم تعد قائمة فعلا كما يمكن أن نفهم الحاضر وعلاقته أيضا .. ولكى نزيد المسألة وضوحا نقول « أن اللجوء إلى الفن الشعبى لا يأتى كرغبة للاشادة بالشعب والتراث ، وإنما اللجوء إلى الفن الشعبى حاجة ضرورية نابعة من ضمير الفنان الشعبى نفسه ، فهو يسد به حاجة فنية عنده فى التعبير وعند الجماهير فى التلقى ، كما أنه يسد به حاجة اجتماعية وخلقية تدفعة إلى الإبداع ، وتجعل ابداعه متلاحما تماما مع متلقيه ، ، وقد ظل الأدب الشعبى يقوم بهذا الدور فى السير الشعبية والحواديت والحكايات الشعبية تمسكا بقيم موروثة وثابتة من ناحية ، وحفاظا على وحدة الشعب وتلاحمه فى معاركه الخارجية من ناحية أخرى ، ومقاومة للظلم والقهر السياسى والاجتماعى فى الداخل من ناحية ثالثة ...

لقد نظر المثقفون والدارسون فى أحيان كثيرة ـ إلى المنتوج الشعبى باعتباره مادة تسلية وإزجاء فراغ عند طبقات الشعب الفقيرة التى لاتتاح لها فرصة التسلية المرفهة ، وأغفلوا دراسته على هذا الأساس ، وأنزلوا من قيمته من هذا المفهوم ـ بينما الأمر أن الفن الشعبى العربى كان يتقدم دائما ليمنع انهيار الإنسان العربى تحت الضغوط والمؤامرات ، ويمنع تفكك وحدته ومعنى ترابطه على مر الأجيال وخروج فنان معاصر للتصدى لعمل

شعبى باحيائه وتقديمه لابد أن يواكبه إحساس بحاجة ماسة إلى هذا العمل الآن ، ليحمل قيما جديدة تضاف إليه ، وليحمل إسقاطات العصر محاطة ومستجنة فى نفس الوقت بقيم هذا العمل التراثى الأصيل والباقى .. وقد التفت كثير من مثقفى المرحلة الثورية العربية التى بدأت بعد عام ١٩٥٢ إلى أهمية العودة إلى التراث الشعبى من هذا المنطلق ، منطلق البحث عن هوية عربية واحدة ، والبحث عن عمق للقيم الشعبية الأصلية تساند الإنسان العربى فى مرحلته الجديدة .. ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقاله الذى ذكرناه سابقا « ومن اللافت للنظر حقا أن كُتّاب المسرح حين التفتوا إلى التراث وفكروا فى استعادته كوظيفة على نحو وآخر قد مالوا فى الأغلب الأعم إلى العودة إلى التراث الشعبى متمثلا فى السير الشعبية ، وفى حكايات ألف ليلة وليلة وفى حكايات الشطار والفتاك والصعاليك ، وحكايات البيئات الشعبية والمحلية وأغانيها » .. والواقع أن التراث الشعبى كان موجودا لايحتاج من أحد إلى استعادته ولكن المثقفين والكتاب هم الذين أحسوا بانفصالهم عن الواقع الجماهيرى ، فقد ظلوا يخاطبون طبقات محدودة من المجتمع تقبل لهم وتفهم عنهم ، فلما أرادوا أن يخاطبوا الجمهور الشعبى العريض ، وجدوا أنهم فى حالة عزلة كاملة عنه لايستطيعون الوصول إليه مباشرة . ومن هنا كان هذا الالتفات إلى الموروث الشعبى من الكتاب المثقفين أما المسرح الشعبى الذى تطور على يد فنانين شعبيين كالكسار والريحانى فقد كان كُتّابه يستمدون من الموروث الشعبى زادهم باستمرار حتى فى محاولات التمصير التى قاموا بها للمسرح العربى أدخلوا المغنى فى مسرحيات شكسبير وأدخلوا النموذج الشعبى فى مسرحيات الريحانى والكسار وحققوا معادلة اللغة الثالثة ، واظلتهم روح ألف ليلة والسير

الشعبية بشكل تلقائي ومباشر .. وقد التفت الدكتور عز الدين إسماعيل إلى هذا فقال : « أما فيما يتعلق بعناصر الاداء الشعبى فإن المسرحيات التى ارتبطت بالتراث الشعبى والتى كتبت شعر كمسرحية الفتى مهران ومسرحية سندباد لشوقي وخميس وغيرهما ، لم تستطع أن تستغل منهج الأداء فى .. السير الشعبية ، فى اضفاء الطابع الشعبى على قالبها .. وينبغى أن نفصل هنا تماما بين عمل شعبى يقوم فى صياغة العصر ، وفى هذه الحالة ينبغى أن تطلب منه الارتباط بالقالب أو بمنهج الأداء الشعبى .. أما إذا كنا نستغل (موتيفة) شعبية أو حكاية شعبية استغلالا مسرحيا لاعلاقة له بالوظيفة الشعبية لهذا الفن ولهذه الموتيفة ، فإن التزام منهج الأداء قد يفسد العمل كله فلا هو اصبح عملا شعبيا ولا هو أدى وظيفته الجديدة .. واضفاء الطابع الشعبى يأتى بوسائل ايمائية أخرى لا بالالتزام الكامل بمنهج الأداء الشعبى .. ولعل هذا المعنى كان ماثلا فى ذهن الدكتور عبد القادر القط حين تعرض لنقد مسرحية الزير سالم لألفريد فرج فى كتابه (فى الأدب الحديث) حين قال فى ص ٣٥٤ وما بعدها « هكذا كان الراوى يسرد هذه الواقعة بمزيد من التفاصيل فى العبارة مزينا بعض مشاهدها بما يحلو له من شعر أو استطراد ، ولعل أحد يتساءل وما الضرر فى ذلك ، إذا كانت المسرحية قد نقلت مشاهد السيرة كما هى ؟ ألا يمكن أن نجد فى المسرحية وهى على هذا النحو نفس المتعة التى كان يجدها الناس فى السيرة ؟ ولا شك أننا نجد بعض المتعة فى متابعة هذه الأحداث على خشبة المسرح ولكن المشاهد العصرى لم يعد يقنع من السير بما تنطوى عليه من رموز ودلالات قديمة كانت تعبر عن قضايا الإنسان فى العصور التى أُلفت فيها ، بل يتطلب منها دلالات جديدة ومعانى كلية فى إطار فنى عصرى تفرضسة فى

كل عصر طبيعة الحضارة وقضايا ذلك العصر » ... وموقف الدكتور القط الرافض لهذه التجربة هنا ، نابع من فهمه لطبيعة التوظيف الفنى للموروث الشعبى بحيث يضفى تراثها فلكلورا جديدا يزيد من حيوية النص الشعبى ويدفعه إلى الوجود والمعاصرة إن ظل على شكله الفني الموروث وإلا فليغير من شكله ويصبح استغلال العمل الشعبى هنا مجرد استعانة به فى عمل فنى له طابع آخر ...

ونلاحظ أن فنون الشاعر الشعبية كشاعر الربابة والحكواتى والسامر والمغنى الشعبى قد وجدت استمراريتها الدائمة بفضل فنانيها المستمرين والمعطائين دائما وبفضل محاولات الاستمرار الجادة عند الفنانين الذين أندمجوا فى هذا الموروث الشعبى كلية .. كما نلاحظ أن المسرح التقليدى قد استعان بالعطاء الشعبى الموروث فى محاولة لجذبه إلى المسرح إما مسرحة لاحداثه ، وإما استلهاما له وإما استغلالا لأدواته ـ إلا ان بعض المحاولات حاولت اخضاعة لفنون بعيدة عنه تماما ، ونستطيع أن نعد هذه المحاولات من باب الاستلهام كمحاولات الدكتور جمال عبد الرحيم فى تقديم أغانى الأطفال الشعبية تقديما اوركستراليا واوبراليا ، وكمحاولات بعض الفرق الراقصة تقديم الرقصات الشعبية فى إطار الباليه ـ والواقع أن هذه المحاولات تفيد فنانى هذه الفنون فى اثراء فنونهم من منبع الإبداع الشعبى الثرى ، ولكنها تظل محاولات خاضعة لفنونها وليست محاولات شعبية ، فهى من محاولات الاستلهام قبل كل شىء ..

بقى من فنون الشارع فن هام جدا ، وإن كان هذا الفن قد انقرض شكله وأداؤه وتحول إلى اشياء أخرى بانقراض أصحابه ، وهذا الفن هو من باب فنون الكدية التى انتجت لنا المقامة فى عصور سابقة ، وهو فن الأدباتية

الذين كانوا يقولون أشعارهم على البديهة فى الموالد والمقاهى والساحات تصحبهم طبلة ويميزهم ملبس خاص .. ويقول الأستاذ أحمد أمين : «الأدباتية طائفة من الشحاذين يستجدون بأدبهم العامى وطلاقة لسانهم فى الشعر وحضور بديهيتهم .. عرفوا بالالحاح فى الطلب فإذا رددتهم أى رد اخذوا كلمتك على البديهة وصاغوا منها شعرا يدل على استمرارهم فى طلبهم واستغواء ممدوحهم . وقد جمعوا إلى طلاقة لسانهم وحضور بديهيتهم منظرهم المضحك فى ملبسهم وحركاتهم .. فزر خارج العمامة وطبلة تحت الأبط .. وحركات يدور معها زر العمامة كأنه نحلة .. وتحريك لعضلات وجوههم كأنهم قرود ... وهكذا سموا ادباتية جمع أدباتى وهى لفظ سخرية لأديب .. وهذا الوصف يقدم لنا صورة لممثل الارتجال . من ناحية الملبس والأداء ، والآله المصاحبة والارتجال الفورى . وتحكى لنا الدكتوره نفوسه زكريا فى كتابها (عبد الله النديم بين الفصحى والعامية) عن مساجلة دارت بين عبد الله النديم وبين جماعة من الأدباتية فى مولد السيد البدوى فى طنطا ، إذ كان النديم جالسا فى مقهى مع صديق فمر عليه الأدباتيين وبادره أحدهم قائلا :

إنعم بقرشك ياجندى والا اكسنا أمال يا افندى
الا أنا وحياتك عندى بقى لى شهرين طول جيعان

فرد عليه النديم قائلا :

أما الفلوس أنا مديشى وانت تقول ما مشيشى
يطلع على فى نخاشيشى اقوم املص لك لودان

ثم استمرت المساجلة التى نقلت إلى احد الباشوات كان يستضيف النديم فاصر على احضار أمهر الأدباتية لمساجلة النديم ، وتمت المساجلة

بالفعل واستدعى الباشا (الشيخ داود والحاج إسماعيل) الشهيرين بعمل الزجل وانشاده ارتجالا فى أى غرض) . واستحضر معهما ستة من أشهر الحفظة المقتدرين على الارتجال أيضا . وعقد الباشا مجلسا أمام بيته فى طنطا ويقول النديم (وأجلسنى بينه وبين المرحوم جعفر باشا مظهر وقد وقف الناس ألوفا والعسكر تدفعهم عنا) ثم قالوا فى اوزان كثيرة منها فنون الدعكة والزجل وكان وكان ، ثم فى أوزان الشعر المختلفة من فصحى وعامية .. وكانت هذه الواقعة سببا فى معركة صحفية بين النديم وصحيفة المقطم التى كانت ترى فى نزول النديم إلى مساجلة الأدباتية حطة فى قدره ، بينما أدى دخول النديم إلى هذا الميدان إلى دخول الكثيرين من أدباء العصر فيه ، وخاصة فى المنولوج الانتقادى الذى حل محل الأدباتية ثم فى فنون الغناء والاسكتشات وفى صلب المسرحيات الكوميدية فى احيان كثيرة .. وقد كنا فى الطفولة والصبا الباكر نشاهد هؤلاء الأدباتية وما يتفننون فيه من تغير الالقاء ، والحركات بالجسد وعضلات الوجه وتحريك زر العمامة ، ومبالغة الأداء بايقاع الطبلة ـ ولكن هذا الفن من الأداء الشعبى الارتجالى الذى كان يملأ ساحات الموالد ويدور أصحابه على المقاهى للاستجداء قد اختفى وانقرض تماما .. ربما بموت الحفظة ، وربما بانتهاء اهتمام الاثرياء به ، وربما لأن الحاجة إليه ، أغنى الحاجة الاجتماعية إلى مايحوى من نقد وتوجيه قد وجدت مجالات أخرى فى فنون أخرى وربما لأن المجالس الأدبية قد استوعبته فظهرت مجالس متعددة فى المقاهى المشهورة يجلس فيها أدباء الزجل أو الأدباتية ويتبادلون فيها القفشات والزجل والارتجال والناس يتحلقون حولهم ، وقد انعكس هذا فى كتاب هز القحوف فى قصيدة أبى شادوف ، كما تظهر واضحا فى كتاب (ترويح النفوس ومضحك العبوس)

للشيخ حسن الآلاتى . والكتاب رصد لهذه المساجلات الشعرية والنثرية أيضا ، ويصف الآلاتى هذه المجالس فى ص ٧٤ من كتابه فيقول :

كذا أحب مجلسا فيه رجال الأدب

اسمع من مقالهم كل حديث معجب

ويُسمى هذه الجلسة باسم المضحكخانة ويحكى عن خطاب من أديب وصل إليه يتحداه فيه ويقول : « ولما أرسل إلينا هذا الجواب ارتعدت المضحكخانة وخلعت البنان وقالت ياعتيد الأقوام ياجعيصا فى النثر والنظام ان لم تكتب لنا رد هذا الكلام وإلا ضربناك بالمنام وحسبناك فى البرام واكثرنا عليك المال والكسوة والطعام حتى تنبسط والسلام . فأجبتهم على أقوالهم وشرعت فى اجابة سؤالهم » .. ويحدد لنا الأستاذ أحمد محفوظ فى كتابه (خبايا القاهرة) مكان هذه المضحكخانة بانها كانت مقهى الكتبخانة أمام دار الكتب المصرية (القديمة) ويقول : « حيث كان يجلس حافظ إبراهيم الشاعر فى أوقات عمله الرسمى يدخن النارجيله ، ويسمر مع موظفى الدار وغيرهم من زواره أمثال الشيخ علّام سلامه والشاعر عبد المطلب والشاعر حسن القاياتى وصديقه الظريف محمد البابلى والشيخ عبد العزيز البشرى » وصاحب المضحكخانة الآلاتى يرصد لنا مجالس تقارب الحكايات الشعبية والحواديت والروايات التى عُرفت فى المسارح الكوميدية الشعبية فى ذلك الحين وبعده .

٢ ـ المخايلــون :

على الرغم من أن فنون المخايلة ـ وهى خيال الظل وصندوق الدنيا والأرجوز ـ من فنون الشارع إلا أنها عرفت المكان المغلق ، أو البيت المخصص للعروض التى تُقدمها ويصف لنا أحمد تيمور فى كتابه (خيال الظل) البيت المسرحى الذى يقدم فيه خيال الظل (باباتة) فيقول : «يتخذون ـ لخيال الظل ـ بيتًا مربعًا يُقام بروافد من الخشب ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ويُسدل على الوجه الرابع ستار أبيض يُشَدُّ من جهاته الأربع شَدًّا محكمًا على الأخشاب وفيه يكون ظهور الشخوص . فإذا اظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت ويكونون خمسة فى العادة منهم غلام يُقلد النساء وآخر حسن الصوت للغناء ، فإذا أرادوا اللعب أشعلوا ناراً قوامها القطن والزيت تكون بين أيدى اللاعبين أى بينهم وبين الشخوص ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان ويُمسك اللاعب كل واحد بيد فيُحرك بها الشخص على مايريد .

نحن هنا أمام مكان مخصص وربما لأول مرة للعرض المسرحى ، يدخله الناس بأجرٍ ، ويجلسون فيه فى أماكن محددة فى انتظار مشاهدة رواية محددة تقدم من اللاعبين فى موعد محدد ، ويصف الدكتور إبراهيم حمادة فى كتابه (خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال) مجالس المشاهدين لخيال الظل فى مسرح مشابه أُقيم فى (بركة الرطلى) بالفجالة حيث ساحة تمتلئ باللاعبين من مهرجين وقرداتية وباعة جائلين فيقول : « عندما زحف المساء جلس المتفرجون على دكك خشبية تملأ صالة طويلة وقد تناثرت بينهم

بعض موائد مربعة عليها مشروبات وفى ايدى البعض قراطيس الترمس والحمص وعيونهم جميعا معلقة بالمسرح ينتظرون إسدال الستار وعزف الموسيقى وبدء اللعب وكان مسرح (خيال الظل) عبارة عن حاجز خشبى بعرض الصالة يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين « .. ويصف الدكتور حماده الشخوص المصنوعة من الجلد على أشكال الشخصيات والمناظر المستعملة فى التمثيلية ولكن المسرح الذى يصفه يُضاء داخله بمصباح زيتى أو مجموعة من الشموع بدلا من مسارج القطن الذى وصفها الأستاذ أحمد تيمور .. ويضيف الأستاذ عمر الدسوقى فى كتابه (المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها) معلومة أخرى اذ يقول : دلّت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كن يتولين اللعب به ايضا منها ما انشده الصفدى فى شرح لامية العجم :

إذا ماتغنّت قلت شكوى صبابة وان رقصت قلنا حباب مـدام

ارتنا خيال الظل والستر دونها فابدت خيال الشمس خلف غمام

والفرقة العاملة تتكون من الريس حافظ البابات والأشعار والطرف والنوادر والقادر على نظم الشعر والمدرب على الارتجال ، وصاحب الذخيرة الضخمة من الحواديت الشعبية والاحاجى والزجل . وهو وارث لهذ الصنعة عن أجداده ومتتلمذ على مشايخها واساطينها ، وهو يقوم بالأدوار الرئيسية فيحكى أصوات شخوص التمثيلية ، كما يقوم بتحريك هذه الدمى الجلدية . وصبى يُؤدى الأدوار النسائية ومُغنٍ عازف ومُلحن عازف أيضا قد يشترك فى أداء الشخصيات والقيام بالأصوات التأثرية التى تعطى جو المشهد المعروض.

هذا هو مسرح خيال الظل الذى وردت أول اشارات عنه فى أحداث حياة

جنكيزخان كما قال الدكتور فؤاد حسنين على وفى حدود أعوام (٥٤٩ - ٦٣٠ هـ) كما ينقل الدكتور إبراهيم حمادة عن ابن خلكان فى حوادث حياة صاحب اربيل بالعراق ويقول (فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر ويقف على قبة ويسمع غناءهم ويتفرج على خيالاتهم ومايفعلون فى القباب) .. ويذكر الأستاذ عمر الدسوقى ان أقدم ما وصل من النصوص التى فيها ذكر خيال الظل « ماذكره المرادى فى سلك الدرر للسيد أحمد البيرونى من رجال القرن السادس الهجرى :

أرى هذا الوجود خيال ظل　　　مُحركه هو الرب الغفور
فصندوق اليمين بطون حوا　　　وصندوق الشمال هو القبور

كما يذكر الدكتور عبد الحميد يونس أبياتا أخرى وردت فى كتاب قواس الوفيات تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى - ويرى الدكتور فؤاد حسنين ان هناك بعض مسرحيات الخيال (التى يرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر الميلادى مثل : حرب السودان ، ولعب حرب العجم ، ولعب المركب ، ولعب الدير) .. وتتفق كل الكتب التى تحدثت عن خيال الظل على أن خيال الظل عُرف فى عهد الفاطميين وعهد الأيوبيين ، ووردت الأخبار عن مشاهدة صلاح الدين له وعن أن السلطان حقمق أمر بابطال اللعب واحراق شخوصه عام ٨٥٥هـ . وان السلطان محمد ابا السعادات كان يطرب لتمثيلياته عام ٩٠٤هـ . ان السلطان شعبان لما حج عام ٧٧٨ هـ حمل معه عدة من أرباب الملاهى والمخايليين وان السلطان سليم بعد فتح مصر حضر بأبة تمثل شنق طومان باى على باب زويلة فسعد بها وانعم على صاحب الخيال ووعده بان يصحبه معه إلى استنبول ، وينقل الدكتور فؤاد حسنين هذا الخبر عن ابن اياس ، ويعقب عليه قائلا : (ويرُجح ان هذا هو أول عهد

الاتراك بخيال الظل كما ان ذلك العصر كان فاتحة دخول هذا الفن فى أوربا عن طريق تونس وألمانيا وفرنسا) .

هذا هو أول عهد بالعروض التى تُقدم فى بيوت مخصصة لها ويحضرها جمهور يجلس فى أماكن مخصصة له لمشاهدة العرض ، وقد حدث هذا أيضا بالنسبة للأراجوز حيث كانت تنصب له أعمدة تُكوّن مربعا وتغطى فى جزئها الأسفل بملاءة تُخفى اللاعب ، بينما جزؤها الأعلى تقسمه خشبة العرض تظهر فوقها شخوص الأراجوز يُحركها اللاعب المختفى ويجلس المشاهدون على دكك أمامها ويُغلق دكان العرض قبل البدء الذى يعلن عنه خارج الدكان عازفون على آلة أو آلتين ومُنادٍ يُنادى عن بداية العرض ، ولم يكن هذا العرض يستمر أكثر من عشر دقائق ، وتنتشر هذه الدكاكين فى الميادين التى تقام بها الموالد والاحتفالات .. وعلى عكس خيال الظل لاتُقدِّم شخوصه عروضها من خلال شخوص مصنوعين من الجلد خلف ستار ، وإنما شخوصه ، دُمى يحركها اللاعب من خلف الستار وتتكون أساسا من شخصية الأراجوز المميز بطرطوره وصوته المستعار الذى يُصدره اللاعب بواسطة (زعافة) معدنية تتألف من قطعتين معدنيتين بينهما لسان صغير ، ويضعها اللاعب فى فمه حين الحديث بصوت الأراجوز ودمية الأراجوز تحمل دائما عصا صغيرة تضرب بها دائما الشخصيات التى تحاورها أو تعابثها فيثير هذا ضحك النظارة وهذه الشخصيات دائما شخصيات كريهة ، فهى إما شرطى غليظ الحس ، أو الحماة أو الزوجة المشاكسة أو الشريك المخادع . والأراجوز نفسه يمثل ابن البلد فى ملبسه وفى خفة ظله ولباقة لسانه ، يجمع بين الغفلة والطيبة ، وبين الذكاء اللماح ، وهو غالباً ما يقدم حدوتة شعبية من الحواديت المعروفة أو

يجسد نكتة من النكات المتداولة التى يجد المشاهدون لها أصولا فى محفوظهم المتداول ، والأصل فى الأراجوز السخرية من كل متناقضات المجتمع وفى بعض الأحيان من قيمه السائدة ، والأراجوز شخصية فضولية دائمة التدخل فيما لايعنيها ودائما ما تؤكد (فهلوتها) وشطاراتها ـ أمام الشخوص الأخرى .. وقد اجهد الدارسون أنفسهم فى البحث عن أصول هذا الفن وارجعه معظمهم إلى الاتراك وان كان الدكتور حمادة يربط بين الأراجوز وخيال الظل ويرى أنهما اسمان لفن واحد هو (القراقوز) الذى يعنى خيال الظل ، وان الفن وافد من تركيا إلى المنطقة والى مصر . وأياً كان الأمر فخيال الظل نفسه فن نقله الاتراك بعد سقوط مصر فى ايديهم إلى بلادهم ، وتطوره هناك إلى الأراجوز ينفى امكانية تطوره عند أصحابه الأصليين بنفس الصورة والى نفس النتيجة . إلا أننا نعرف ان اللعب بالدُمى مسألة قديمة عند كل الشعوب سواء منها عرب الجزيرة قبل الإسلام أم الشعوب الوثنية التى صنعت التماثيل المصغرة لآلهتها كما صنفت التماثيل الكبيرة لها ، وكانت هذه الدمى تمثل رموزا معبدية تستعمل فى السحر التماثلى منذ بدايات السحر فى كل الشعوب ، إذ كانت الدمية تمثل العدو المراد ايذاؤه بالسحر وتحمل اسمه وبعضا من مخلفاته أو متعلقاته ، وقد صنع الفاطميون التماثيل من الحلوى فظهرت عروسة المولد والحصان والقصور الكاملة المصنوعة من الحلوى وقد أورد ابن تغرى فى النجوم الزاهرة أوصافا كاملة لاحتفال الفاطميين بهذه العرائس المصنوعة من الحلوى ، بينما يحكى لنا ابن هشام فى السيرة النبوية وابن الكلبى فى الأصنام عن قبائل كانت تصنع تماثيلا لآلهة من التمر فان مرت بأعوام جوع أكلت هذه التماثيل .. كما يحكى ابن هشام ان النبى صلى الله عليه

وسلم دخل على عائشة وهى صبية صغيرة فرآها تلعب بدمية .. كل هذا يعنى ان صناعة التماثيل الصغيرة ومحاورتها واللعب بها ومعها لايحتاج إلى الانتقال إلى تركيا للبحث عن أصول لعبة متطورة من شيئين معروفين فى المنطقة العربية ، الأول هو فن المخايلة ، والثانى هو اللعب بالعرائس وصناعتها فى الموالد والمناسبات الدينية . أيا كان الأمر فإن هذا الفن لم يحظ بدراسة متخصصة من احد ، وان حظى بالذكر فى كثير من الأعمال الروائية والقصصية التى رصدت الحياة فى نهاية القرن الماضى واوائل هذا القرن ، كما استمر وجوده إلى طفولتنا معشر ابناء هذا الجيل - فقد رأيناه واستمتعنا به وهو فى آخر مراحل تهالكه ، كما ان فنانًا شعبيًا هو الأستاذ /محمود شكوكو تخصص فى تقديمه على المسارح العامة وفى الحفلات حاملا خيمته ودمية معه إلى هذه الحفلات ومقيمًا مسرحه الصغير فوق مسارحها ، وقد نجحت عروض شكوكو حتى أيامنا هذه ... إلا أن هذا الفن توقف تماما ولم يعد يظهر بصورته الشعبية القديمة وحلت فنون العرائس ومسارح العرائس محله وهى فنون تتجه إلى الأطفال أساسا وتتعدد فيها الشخصيات ويتعدد فيها اللاعبون الذين يتحكمون فيها بخيوط تُشدُّ من أعلى ويتحكم فى حركة كل جزء منها ، فهى أكثر حرية فى الحركة ، واكثر تعدداً فى الشخصيات ، وأكثر تقبلا لأعمال مسرحية كاملة .. وعلى الرغم من ان مسرح العرائس ليس امتدادا للاراجوز بل هو مسرح يقوم على أسس علمية وحرفية متعلمة ، إلا أنه استمد الكثير من موضوعاته ومسرحياته من الحواديت الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة ، وقصص الحيوان المعروفة فى الموروث الشعبى مع تطويرها وتوظيفها لخدمة أهدافه التربوية والتعليمية طبقا لأهداف المربين منه اذ هو كما قلنا مسرح موجه للأطفال أساساً ، كما

هو الهدف منه عند الشعوب التى نقلناها عنه .

الفن الثالث من فنون المخايلة هو فن السفيرة عزيزة أو صندوق الدنيا ، وكانت الدكانة التى تحتويه صغيرة جدا اذ ليس فيها غير صندوق الدنيا نفسه ودكة واحدة يجلس المتفرجون فوقها فى مواجهة دوائر زجاجية لاتزيد عن أربع ، وعلى هذا فلا مكان إلا لأربعة من المشاهدين فقط ما أن يجلسوا على الدكك حتى يضع اللاعب - وهو واحد فقط - ستارة فوق رءوسهم لحجب النور الخارجى ، ويطل كل منهم من دائرته الزجاجية ليرى الصور تترى أمامه وهى صور ثابتة تُكون فى مجموعها حكاية كاملة ، أهمها حكاية السفيرة عزيزة ، وعنتر شايل سيفه ، وأبو زيد الهلالى سلامه ، واثناء مرور الصور يحكى المخايل القصة وهو يحرك لولباً جانبياً يُحرك الصور من اليمين إلى اليسار ، ولهذا فأنا أميل إلى اعتبار ان بيتى البيرونى من رجال القرن السادس يقصد بها صندوق الدنيا لاخيال الظل ، ففى الخيال يتحرك الشخوص بحرية وتحكى لنا البابات المدونة عن حركة مستمرة وذهابا وعودة وتمساح يبتلع رجلا .. أما فى صندوق الدنيا فلا عودة لصورة مرت من أمام المشاهد وهى بالفعل تخرج من اليمين إلى اليسار وينطبق عليهما قول الشاعر :

ارى هذا الوجود خيال ظل	مُحركه هو الرب الغفور
فصندوق اليمين بطون حوا	وصندوق الشمال هو القبور

وبهذا الافتراض يسقط كل حديث عن أصول تُركية لصندوق الدنيا ، ويكون هذا الفن فنا قديما يصل فى قدمه على الأقل إلى القرن السادس وربما قبل هذا ... وخاصة وان مايورده الدكتور حسين مجيب المصرى فى كتابه (من أدب الفرس والترك) يتحدث عن فانوس الخيال ، وصندوق الدنيا

بالفعل مصباح واحد أمامه ستارة رقيقة تتحرك بالرسوم التى تبدو من الفتحات أو الدوائر المحددة ، والستارة مرسوم عليها هذه الصور ، وتتغير بتغير العرض أو المسرحية المقدمة . ويقول الدكتور حسين مجيب فى ص ٣٩٩ نقلا عن فريد الدين العطار من شعراء الفرس : « كان رجل تركى صاحب ستارة ، وكان عظيما فى عمله منقطع النظير فى فنه ، ويحسن النقش على الستار ، ويجد الرزق إنما صار وهو على الدوام يلعب ويخلق من الألوان صورا تعجب ، فكان إذا أبلى الزمان يقشا له ، أسرع فاستبدل به غيره وصوره يختلف بعضها عن بعض شكلاً ولوناً ، أما العابه فيعرضها فى سبع ستائر ، يرقشها ويزينها .....

فليست المخايلة هنا بدمى تتحرك فى يد لاعب ، ولاهى فى شخوص مصنوعة من الجلد يحركها اللاعب أمام ستارة وراءها الضوء وإنما نحن أمام ستارة مرسومة تتحرك أمام مصباح وهناك سبع ستائر تحمل ، لاشك، سبع روايات . والدكتور المصرى يعود بهذا الفن إلى الصينيين فيقول عنهم : « ومما يعزى إليهم أنهم أول من اتخذ الورق وابدع فى الرسم والنقش . فكانوا يرسمون على قماش أو ورق أو مايشبه ذلك كهيئة الإنسان والحيوان ، فإذا اتموا الرسم حصلوا بذلك على ستار يزدان بعجيب الصور ، فاثبتوه فيما يشبه مصباحاً كبيراً ، وحرصوا ان يحيط به من كل ناحية فى شكل مستدير ثم يضعون فى وسط المصباح من الداخل شموعا كثيرة فإذا اوقدت وسطع نورها فى الظلام بدا أمامها كل مافى الستار من نقوش وتهاويل ، كأنها أشباح واضحة الحدود والشكوك ، ويدار المصباح حول نفسه فيدور الستار أمام الرائى وتتعاقب صوره ، وقد ضرب التُرك المثل بدورانه فقالوا (يدور كما يدور مصباح الخيال) .. فنحن هنا إذن

أمام نوع من أنواع العروض التى رأيناها فى صندوق الدنيا ، لأن خيال الظل ، فليس هناك شخوص يحرقها السلطان جقمق . ولا حبل يشنق طومان باى مرتين على باب زويله - وأحسب أن الأمر اختلط على الدارسين لاستعمال كلمة الخيال بكثرة فى مصباح الخيال ، وخيال الظل ، كما نحسب أن مسألة نسبة هذه الفنون جميعها إلى التُرك تأتى من ان سليم الأول عام ١٥١٧ قد حمل معه كل الفنون المعروفة إلى البلاد . ويقول الدكتور حسين مجيب المصرى (وقفل السلطان إلى وطنه وصحب معه ستمائة من اللاعبين بخيال الظل فيما يقال ..) . وبعد الفتح العثمانى للمنطقة غدت العاصمة لها كلها هى استنبول ، وغدا تاريخ الفنون من عندها ، وحول انتشارها فى هذه العاصمة التى سرقت النور والفن من كل المنطقة لتزدهر حيث الترف والحكام والمال والقوة ، والعدد الذى ذكره الدكتور حسين مجيب المصرى يبشر بازدهار كامل للمخايلين فستمائة لاعب فى مصر وحدها ليس بالعدد الذى يمر دون وقفة متأنية .. وقد خلط الدارسون بين القراقوز وخيال الظل وبين الأراجوز وخيال الظل مرة أخرى ، كما خلطوا بين خيال الظل وصندوق الدنيا ، ولهذا اثرنا أن يكون حديثا عن فنون المخايلة باعتبارها مظاهر منوعة لفن واحد ، يقوم أساسا على الاستعانة بالدمية أو الشكل أو الصورة لتقديم أول أعمال مسرحية عرفتها المنطقة العربية ، ولتكون هذه الأدوات بديلا للتشخيص الذى يقوم به ممثلون من البشر وليصبح البطل المسرحى الحقيقى وراء هذه العروض هو الممثل الفرد الذى يستأثر بالحكى أو تقليد أصوات الشخصيات كلها .. فكأن هذه الفنون تطوير لدور الحكواتى والمغنى الشعبى وشاعر الربابة باضافة وسائل الايضاح أو التجسيد أو المخايلة هذه لتعضد من جهده الشفاهى الفردى ..

وعلى الرغم من ان هذه الفنون عرفت البيوت المسرحية - إن صح هذا التعبير - اذ كانت تخصص لها أماكن ثابتة يدخلها الرواد ، إلا أنها فى نفس الوقت خرجت إلى الشارع ، فهى مرحلة بين فن الشارع وبين فنون المسرح ذات المسارح المتخصصه .. فقد خرج صندوق الدنيا بدكته الوحيدة وصندوقه مقاماً على حوامل تثنى حين رفعه ويحمله اللاعب فوق ظهره ، وقد علت الصندوق دمى ملونه ويمسك الدكه فى يد ، وبوقا فى يده الأخرى ، ويمضى فى الأزقة ينفخ فى البوق حتى يتجمع عدد كافٍ من الصبية ، فيختار باحة بين عدة حوار ، ينزل فيها حمله فيقيم الصندوق على الأرض ، ويضع أمامه الدكة الخشبية الواطئة وينفخ فى بوقه عدة مرات فاذا ما جلس الصبية المتزاحمون إلى الدكة ، ضرب بعصا فى يده فوق الصندوق ايذانا ببداية العرض ، ثم مضى يدير اللولب الجانبى بعد ان يسدل الستار على رءوس المتفرجين ، وهو يحكى القصة التى تمثلها الصور المتتابعة أمام المتفرجين ، فاذا انتهى إلى حيث يريد أوقف اللولب ورفع الستار عن رءوس الصبية ، ومضى ينفخ فى البوق من جديد .. وكذلك فعل لاعب الأراجوز ، فهو يحمل حوامله التى تشبه الخيمة أو الكشك وراء ظهره ومخلاة فى يده تحتوى ادواته والدمى التى سيلعب بها ومنها الأراجوز بالطبع ويسير ومعه مساعداً أو اثنان يغنون جميعا مع العزف على دف أو مزهر إلى أن يتجمع المشاهدون ويتحلقون ، فيقيم مسرحه المتنقل هذا فى وسط ميدان أو فى فراغ بين عدة حوار ويبدأ عرضه على مشاهدين جلسوا على الأرض أووقفوا فى حلقة حوله ... ولم ينج خيال الظل من هذه الظاهرة فيصف لنا الدكتور إبراهيم حمادة مسرح الشارع فى خيال الظل فيقول إنه « من النوع البسيط المتنقل الذى يسهل به أداء عروض متعددة فى أكثر من مكان طوال

ى وهو يشبه الكشك الخشبى غير أنه يتكون من قوائم (ضلوع)
سبية يترابط بعضها ببعض بواسطة مفصلات تمكن من تطبيق (المسرح)
مله ، وعلى هذه القوائم شدت خيطان من القماش السميك ماعدا أعلى
جهه فقد ثبت عليه قطعة من القماش الأبيض الرقيق .. ويدخل المخايل
عه زميل له أو إثنان إلى جوف (مسرحه) ويضعون الشخوص لصق
ـاشة المشفة ، ثم يوقدون فى الخلف مصباحا صغيرا فتنعكس خيالات
ـخوص فوق الشاشة ويراها المتفرجون من الجهة الأخرى وهم جلوس
، الأرض أو واقفون . » فالمخايلة اذن مرحلة وسطى بين مسرح الشارع
سرح القائم بذاته . وهو ايضا مرحلة وسطى بين المؤدى الفردى ،
تمثيل الذى تشترك فيه الجوقة . وهو ثالثا مرحلة وسطى بين التخيل
امن بواسطة ادوات ، والتمثيل المجسد بواسطة أفراد .. وهو رابعا مرحلة
ـطى بين النص الملقى والنص الممثل ، وهو خامسا مرحلة وسطى بين
ـدب الفنى والأدب الشعبى .... فقد ظهرت فى حياة فن التخيل شخصية
مة هى شخصية ابن دانيال الكحال المتوفى فى سنة ٧١٠هـ وهو شاعر
سرحى ، بل لعله أول مسرحى كتب مسرحا فى العربية له نصوص مدونة
ـوجودة ، ويحدد الدكتور فؤاد حسنين تاريخ كتابة هذه المسرحيات بأنها
من مخلفات العصور الوسطى وقد وضعها أيام الظاهر بيبرس (١٢٦٠ ـ
١٢٧ م) يرجح أنها ألفت مباشرة بعد عام ١٢٦٧م ، كما يتضح لنا ذلك فى
ـدمة المسرحية الأولى المعروفة بطيف الخيال . أما اللغة التى استخدمها ابن
نيال فى تواليفه هذه فهى الشعر والنثر المسجوع) .. ويذكر الدكتور فؤاد
سنين انه من حسن حظ العالم انه يملك من محفوظات ابن دانيال مالايقل
ن ثلاث محفوظات فى مصر واستنبول والاسكوريال ، وقد تمكن الدكتور

إبراهيم حمادة من ضم هذه البابات إلى كتابه القيم عن (ابن دانيال) مع قيامه بتحقيق النسخة المصرية منها . وهى بابات طيف الخيال وعجيب وغريب ، والمتيم الضائع ، واليتيم ويلاحظ الدكتور عبد الحميد يونس علاقة هذه البابات بالمقامات ، سواء من ناحية الأسلوب أم من ناحية النماذج البشرية المستعملة فى البابات . ففى بابه عجيب وغريب نجد شخصية الشحاذ أو المكدى أو الساسانى ، مما يشير إلى مقامة الحريرى (الساسانية) ومقامة بديع الزمان من نفس الاسم .. وقد لاحظ الدكتور إبراهيم حماده هذا التأثر الواضح بالحريرى وبديع الزمان الهمذانى ، وتأثر ابن دانيال بشخصية ابى الفتح الاسكندرى عند بديع الزمان الهمذانى وشخصية أبو زيد السروجى عند الحريرى ، ويلاحظ الدكتور حمادة ايضا ان ابن دانيال قد تأثر بالنسج الوعظى المنتشر فى المقامات وروح الخطابة والتوافق الهندسى بين الأجزاء النثرية والأجزاء الشعرية فى البابات ، كما لاحظ أيضا تأثر ابن دانيال بأسلوب المقامة فى البحث اللفظى ، والتراكيب التعبيرية .. ونحن نضيف إلى كل هذه الملحوظات القيمة قول الأمير وصال فى بابه طيف الخيال : (سلام على من حضر مقامى وسمع كلامى ، من عرفنى فقد تمتع بأنسى ، ومن جهلنى فأنا أُعرفه بنفسى ...) ويرد عليه طيف الخيال قائلا : (أنت جمال المقامات ، ومن خلف ملتك ، مات) .. كما نضيف قول ابن دانيال فى بابه عجيب وغريب (وذاك لما حال الحال ومال المال وبلى البال ، وذهب الذهب ، وانقطع السبب وفضت الفضة وقعدت النهضة .. فقلت ...» وهى فقرة تكاد تحتذى ان لم تكن تنقل أسلوب بديع الزمان فى مقاماته .. فابن دانيال كان همزة الوصل بين المقامات كفن نثرى .وبين المسرح الظلى فى البابات كفن تمثيلى .. وهو بالتالى النقلة بين

فنون القول الرسمية التى يعتمدها النقاد وفنون المخايلة الشعبية التى يتجاهلها النقاد والدارسون معا .. فقد كانت البابات موجودة قبل ابن دانيال ، وقد تقدم ابن دانيال ليمزج بين تأثرة بالمقامات وبين فن المخايلة القائم بالفعل والذى تعتمد نصوصه على ارضاء الذوق الشعبى المغرق فى حب الفكاهة والفحش الجنسى واستخدام العامية المسفة فى احيان كثيرة ، فمزج بين الأسلوبين وقدم عملاً يرضى عنه أصحاب الأدب ونقاده ، ويرضى فى نفس الوقت ذوق عامة المتفرجين على فن المخايلة .. وليس اصدق من عبارة الدكتور إبراهيم حمادة فى تلخيص هذا الموقف اذ يقول فى ص ١٢٣ وما بعدها : كما ان المقامة نتاج اجتماعى تنبض فى شرايينه حركات سلوكية أو نفسية للشعب ، فإن التمثيلية الظلية استمدت مادتها مباشرة من الطبيعة الجماهيرية بكل ماتحمل من غث وسمين ، واعتقد ان البابة تتفوق ، بعنصر اساسى فيها من حيث الموضوع ، على القيم الأدبية الأخرى المعاصرة لها وهذا الجوهر هو القدرة على ملابسة الواقع ، ولم يكن التاريخ أو الأساطير أو الأخيلة مصادر له يتنشق منها غذاءها ويحوم فى سماواتها ، وكان من السهل ان تصبح الحكايات والخرافات والروايات الشعبية معيناً شهياً لكل تمثيلية ، غير ان الفنان المخايل حفظ للحكايات والروايات صورها وأشكالها التى يتعشقها الجمهور فيها ، ولم يزاحم الراوى أو المنشد اقاصيصه ، بل خلق لنفسه موضوعاته فى البيئة المعاشة القائمة ... »
ومن هنا قولنا ان المخايلة كانت نقلة مابين المنشد والحكواتى والشاعر الشعبى وبين فن المسرح ، اذ اتجهت البابات إلى موضوعات خاصة بها تخلقها الحاجة التى توظف لها المخايلة .. فهناك موضوعات الوعظ الدينى بحيث يجيز القاضى الفاضل رؤية الخيال . وهناك الموضوع السياسى

بحيث يُعجب سليم الأول بموضوع شنق طومان باى على باب زويله ، وهناك النقد الاجتماعى والسلوكى لأنماط الناس كما فى طيف الخيال وعجيب وغريب ، كما ان هناك المواقف التى تريد استمالة الغرائز وجذب الجماهير حتى ليحرض السلطان جقمق على احراق شخوص المخايلة ، وتحريم اللعب بخيال الظل .. ونفهم موقف السلطان هذا حين يقول لنا الدكتور إبراهيم حمادة : « ففى هذا البابات لم يدع مؤلفها ـ أو المزيدون عليها ـ منكراً جنسياً إلا وصاغوه شعراً بنظم الكلمات المتداولة نفسها دون إبدال أو تورية . وقد حذف الدكتور إبراهيم حمادة الكثير من العبارات اثناء تحقيقة للنصوص وجد انها تفوق طاقة الأمانة العلمية ، إذ لايمكن لا ايرادها ولا اثباتها .. بينما يحكى لنا الدكتور حسين مجيب المصرى عن البابات التركية أنها كانت تدور حول المعانى الصوفية وقصص العشاق ونقداً للمجتمع وتبصيراً بالمحاسن والمساوئ ... وهكذا سنرى الحياة بكل اقسامها وأهدافها تدفع نفسها دفعا إلى شرايين المخايلة ـ من الصوفية إلى الاباحة الجنسية ومن الاستخدام السياسى المغرض فى بعض الاحيان إلى قصص العشاق والنقد الاجتماعى ، والسخرية اللاذعة ، والفكاهة الفاضحة « فالخيال إذن لم يكن ملك طبقة واحدة ، وإنما كان خيال الظل شعبيا عند الشعب ، خاصاً عند السادة وفى قصورهم ومجالسهم .. وهذه نقلة هامة فى المشاهدة وتوظيف الفن ، فنحن لأول مرة أمام مزج طبقى وثقافى وذوقى يعكس مكونات شعب فى مرحلة ، ولسنا نأسف إلا على ضياع بابات خيال الظل فما وصلنا منها نذر يسير . وقد ضاعت طبعاً كل نصوص صندوق الدنيا وماتت بموت حَفَظَتها ولاعبيها . أما الأراجوز فنصوصه لم تدون ، واعتقد انه من الممكن ان يسجل احد الباحثين ماتبقى فى حافظة اللاعبين به

اليوم . وقد اورد الدكتور حسين مجيب المصرى بعض مشاهده فى صفحة ٤٠٧ من كتابه من موضوعات (القرة قوز) التركى وهى تدور حول قصة (البيمارستان والزورق والكاتب) ، ولكننا نتحرج لاختلاط المصطلح فلا نعرف اين نضعها أهى نصوص خيال الظل أم الأراجوز ام صندوق الدنيا . وعلى كل حال فهى لاتضيف جديدا إلا امتزاج اللغة المستعملة فيها بين العربية والفارسية والتركية وهى تركيبة تعكس المزيج الإسلامى لمكونات الحضارة الإسلامية فى عصرها العثمانى .

وإذا كانت المخايلة من فنون الشارع فقد كانت ايضا من فنون القصور ثم كانت أيضا أول الفنون التى عرفت العرض المسرحى فى بيت متخصص وكانت النقلة بين المؤدى الفرد والتمثيلية صاحبة الشخصيات المجسدة بشكل ما .

٣ـ المســرح الشـعبى

قام مسرح السامر أصلاً على التقليد ، فيقوم كل فرد فى السهرة بتقليد الشخصيات المعروفة فى القرية ، تقليدا كاريكاتيريا مضحكا ، ويشترك السامرون فى التعليق والاضافة والمتابعة دون وجود نص اصلى ملتزم . والواقع ان هذه البداية كانت بداية المسرح الشعبى المعروف عند الرومان والمعروف باسم الفارس أو الميموس ، اذ قام هذا المسرح كما يقول الدكتور عبد المحسن الخشاب فى كتابه التياترو القديم : « على تصوير حياة الطبقة الدنيا ومناقشة مشاكلها بهدف اثارة الضحك بكل الوسائل ، ولذا فنجد لغتها مليئة بالفاظ هذه الطبقة وتعابيرها » وهو يعنى هنا اللغة المشتركة التى تُربيها العادات الاجتماعية وممارسة السخرية والاضحاك وتبادل النكات المحفوظة والقفشات ، ولذلك فهى مليئة بالفاظ السباب الجارح والتوريات الجنسية أو ألفاظها الفاضحة . ولذلك فالكوميديا الشعبية ترتبط بالبيئة والمكان وترتبط بالمجتمع الذى تمثل فيه ، وماله من مصطلحات تعبيرية وموروث مشترك فى الخلفية الثقافية أو المعايشة الفنية ويقول الدكتور الخشاب : « فالكوميديا الشعبية موضوع تقليد مضحك قصير محلى مرتبط شديد الارتباط بالبيئة التى نشأ بها والأغلب فيه الارتجال فلا يعتمد على نص مكتوب » ولكن هذه البداية المحلية الضيقة إتسعت مع تكون الجوقة التى تقوم بالتمثيل فى الريف والاحياء الشعبية وفى الموالد والمناسبات ، واصبح الفن المرتجل يعتمد على بدايات ثابتة لنصوص ، يدور حولها ويتحرك منطلقا منها وان كان اعتماده يظل أساسيا على الممثل المرتجل ، وخاصة المقلد والكوميدى على وجه الخصوص. وقد تحركت

الجوقة من السامر إلى الميادين العامة ثم إلى القصور قبل ان تأخذ لها مكانا فى مسارح ثابتة وخاصة بها . وقد ذكر الأستاذ محمود تيمور فى كتابه (الأدب الهادف) نماذج متعددة لأصحاب المساخرة المشعبذين ونقل عن المقريزى أن خط بين القصرين بالقاهرة (كانت تعقد فيه عدة حلق لقراء السير والأخبار والانشاد والأشعار ، والتفنن فى أنواع اللعب واللهو من أرباب المساخر) .. وأرباب المساخر هؤلاء هم المقلدون والمحاكون من فنانى الارتجال .. وينقل الدكتور حمادة عن أبو الفدا وصاحب الفخرى ، أن ابن الطقطقى ذكر ان المستعصم آخر خلفاء العباسين فى بغداد (كان قليل الخبرة بأمور المملكة مطموعا فيه ،غير مهيب فى النفوس وغير مطلع على حقائق الأمور وكان زمانه ينقضى اكثره بسماع الأغانى والتفرج على المساخرة .. فالمسرح الشعبى إذن معروف من قديم فى القصور وبيوت الاثرياء إذ هو جزء من عمل المهرج المعروف ، فإن حفظ المهرج مقطوعات محددة فقد قربنا كثيرا من الممثل المرتجل ومن أصحاب المسخرة . وقد مرت الكوميديا الشعبية فى المسرح الرومانى بعده تطورات بدءًا من الممثل المرتجل إلى الممثلين المقلدين ، إلى تمثيل حكايات الخيانة الزوجية وأمثالها من الموضوعات التى تحولت إلى مقطوعات قصيرة تقدم بين فصول الدراما على المسرح . ويقول الدكتور الخشاب : « أن الكوميديا الشعبية هى المرحلة التى تمر بها كل بلد قبل ان يقوم بها تياترو غير اصيل فيها » .. ثم يقول : « وفى محاولة انشاء تياترو فى مصر مثلا ، كما كان منذ خمسين سنة تقريبا ، كان كل ماعندنا هو الكوميديا الشعبية فالشعوب كلها تحب الفكاهة والضحك .. » ونجد الصورة عند ادواردلين الذى وصف لنا ماكان المحبظون يقدمونه فى حفلات الزواج والختان فى بيوت الأغنياء وفى الأماكن العامة ويقول عنها

لاتكاد تستأهل الذكر وأنها تلفت النظر بما فيها من بذاءات وحركات غير لائقة ، وان فنانيها كانوا جميعا من الرجال والصبيان الذين كانوا يقومون بالادوار النسائية وقد ارتدوا ملابس النساء .. وقد ظلت هذه العادة سائدة فى المسرح من عهد المحبظين أيام ادوارد لين إلى عهد المشخصاتية أيام توفيق الحكيم الذى يذكر فى كتابه (من ذكريات الفن والقضاء) انه كان يقوم بالأدوار النسائية فى مطلع ارتباطه بالمسرح ويقول : « وزعت الأدوار ، واسند دور هند بنت الملك إلى الشيخ محمد حامد الطالب بالأزهر الشريف والكاتب فى محل تجارى بالغورية ليقوم به تمثيلا وغناء بصوته الرخيم ، أى أما أنا فكان نصيبى دور الممثلة الثانية » .. ويذكر الدكتور يوسف نجم عن الرحالة الدنمركى كاريتين نبير انه شاهد حوالى عام ١٧٨٠ مسرحية مصرية تمثل باللغة العربية وكان يؤدى الدور الرئيسى فيها ، وهو دور سيدة ، ممثل لم يستطع ان يخفى لحيته الكبيرة ، وقد فرض الجمهور ذوقه على هذه المسرحيات إذ هى فى الحقيقة نابعة منه وتتحرك فى مشاهدها استجابة لرغباته هو لا للنص الأصلى للمسرحية . وينقل لنا الدكتور على الراعى فى كتابه (الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى) صورا عديدة من معاناة يعقوب صنوع وغيره من تدخل الجمهور وفرضه لرغباته على النص المسرحى . ويرى الدكتور الراعى ان صنوع وضع أسس المسرح الشعبى الحقيقى فى مصر وأنه أكد دور جمهور النظارة فى خلق ودعم موضوعات هذا المسرح .. ويقول : « كذلك ترك صنوع طريقا محفورا امام فنانى الارتجال من أمثال جورج دخول وغيره من الفنانين من أمثال على الكسار وأمين صدقى وبديع خيرى فى المجالات التى قاموا بها جميعا لتمصير المسرحيات التى اقتبسوها من المسرح الفرنسى ، وفى أعمال مسرحية تعتمد

على ألف ليلة » .

والمسرح الشعبى يعتمد على التمثيل والغناء والرقص جميعا ، فهو أقرب أشكال المسرح إلى المسرح الشامل ، وقد فرضه الذوق الشعبى على المسرح الجاد . وقد ضم اسكندر فرح لمسرحه الشيخ سلامه حجازى ليغنى بين الفصول ثم استقل الشيخ سلامه حجازى وانشأ مسرحاً خاصاً كان يقدم فيه روايات شكسبير مثل روميو وجوليت وهملت وعطيل ، وكان يدس فيها الأغانى التى يغنيها بصوته كما كان لابد من فصل مضحك فى ختام كل فصل ، ولا بأس من القاء المنولوجات التى تهدف إلى الوعظ والعبرة ، ويقول الأستاذ أحمد محفوظ فى كتابه (خبايا القاهرة) وقد فشا هذا الضرب من التمثيل الغنائى فسار على غراره أحمد الشامى الذى ألف جوقة جال بها الأقاليم ، ومحمود صبرى والغندور وغيرهم : « ولاننسى فرقة عبد الرحمن رشدى التى غنى فيها محمد عبد الوهاب وهو طفل صغير .. وفرقة عبد الله عكاشة واخوانه وتقوم عروضها على تقديم الدراما والاستعراض الغنائى معا .. ويظهر عزيز عيد فيعمل مع الشيخ سلامه حجازى ومع جورج أبيض إلا ان فضله الأساسى كان تقديم نجيب الريحانى وبشارة واكيم وروز اليوسف إلى هذا المسرح وخلق البداية الحقيقية للمسرح الكوميدى فى ولادة طبيعية من تعثرات وتجاوب المسرح الشعبى فقد جمع الثلاثة فى فرقة كوميدية مكونة منهم ونجح نجاحاً رائعاً ومن خلال هذه الفرقة ظهرت شخصية كشكش بك ... ثم يستقل نجيب الريحانى بمسرحه يعاونه كاتب الاستعراضات أمين صدقى ، وعبقرى اللحن الشيخ سيد درويش ثم ينفصل أمين صدقى ليقدم على الكسار ويقدمان معا شخصية بربرى مصر الوحيد ، وينضم إليهما سيد درويش بعد حين ، بينما ينضم إلى الريحانى

كامل الخلعى الملحن وبديع خيرى المؤلف .. وتعمل الفرقتان فى منافسة شديدة ، أما عزيز عيد فيلتقى بيوسف وهبى ويؤلفان معا فرقة قوية (من فلول فرقة عكاشة وجورج أبيض وعبد الرحمن رشدى) ويشتهر مسرح يوسف وهبى بالفواجع والعنف وينجح يوسف وهبى ويكّون فرقة رمسيس ذات الشهرة الواسعة .. ثم مايلبث هذا النشاط كله ان يتوقف تدريجيا لتحل محله فرقة الدولة والفرق الحديثة من اعلام الكوميديا الجدد.

فمن المسرح الشعبى ظهر المسرح الكوميدى تدريجيا ، فقد تحولت شخصية كشكش بك من صورتها المرتجلة الحافلة بالاستعراضات والقفشات والغناء إلى مسرح الريحانى بشكله المتكامل وعروضه الكوميدية الراقية .. ومن عباءة مسرح الريحانى خرجت كل المحاولات الكوميدية الجادة التالية له ... وبنجوم ومؤلفين حاولوا احتذاء مسرحه كما وصل إليه فى مراحله الأخيرة .. ولكننا هنا نكون قد خرجنا من المسرح الشعبى إلى المسرح الكوميدى . ومازال المسرح الكوميدى يؤدى دوره فى العالم العربى كله ، كما انه مازالت هناك آثار للمسرح الشعبى فى كل مكان من العالم العربى حيث دعت الحاجة إليه وحيث لبى الفنانون الشعبيون هذه الحاجة تلقائيا وحيث سمح جو التطور بوجود مثل هذه العروض الشعبية .. ولكن ينبغى أن نضع فى الاعتبار مناطق كثيرة من عالمنا العربى مازالت تعيش مرحلة المنشد والحكواتى والقصصى الشعرى الشعبى ، وان المقامة أو القول داخل دار مغلقة مما هو ليس خطابة ولا حكاية مايزال يمارس فى الكثير من المناطق العربية مما يؤكد وجود هذا الخيط الذى أشرنا إليه من البداية وهو خيط يوصلنا من العصر الجاهلى إلى الآن ونعنى به مسرح الممثل

الواحد سواء عرض مالديه فى ساحة أو مسرح أو مناسبة ما ، وسواء كان النص محفوظا بكامله ، أم كان النص محفوظا بحيث يسمح بالارتجال ، أم كان النص مرتجلا ارتجالا كاملا ..

وفى الدول العربية التى بدأت تهتم بالمسرح اهتماماً واضحاً ، يعيش المسرح فيها فى عدة اتجاهات محددة بالنسبة للموروث الشعبى ، فهو ما يستلهم هذا الموروث ويقدمه فى إطار من الشكل المسرحي الكامل أو المنظور أو المترد ، وهذا مسرح الفنانين المبدعين من أصحاب الثقافة المسرحية الأوروبية ، وأصحاب الطموح الخلاق لايجاد أدب عربى يقف إلى جوار الآداب العالمية المعاصرة ويستمد جذوره من مورثنا الحافل بالثروات الفنية، ويقيم يومه على أساس من أمسه فى طموح إلى تحقيق غد أفضل للأدب المسرحى وللانسان العربى على السواء .. وهو أما يستعمل هذا الموروث كمطية للتربية الجماهيرية ، سياسية كانت أو (دينية) قومية كانت أو حزبية مستغلا مدى الترابط بين الجماهير والموروث ، أو مدى نفاذ العمل المسرحى المعتمد على الأصوال الشعبية الموروثة إلى قلوب الناس وعقولهم على السواء ، ونعنى بالناس هنا جماهير الشعب الذى يؤخذ عطاؤهم القديم النبيل ليحمل الدعاوى الاعلامية المعاصرة ..

وهو أما يكون عباءة يختفى تحتها اخلاص قوى لنبض هذا الشعب ، فيحاول ان يعيد للتراث الشعبى وجوده فى ظل المسرح ، ويحاول ان يعيد للمغنى الشعبى وشاعر الربابة والحكواتى والمخايل قيمتهم الفنية ، لا باعتبارهم مجرد تراث وإنما باعتبارهم الوجود الحى لفنان الشعب يطعمونه ببعض العطاء المعاصر ويوائمون بين روح العصر وموروث الماضى ، بما هو احياء للموروث الشعبى ، وبما هو تطوير له ليلائم الشكل

المسرحى دون ان ينقص شيئا من قيمته وعطائه ، وبما هو محاولة لخلق شكل مسرحى جديد مستمد من صميم الموروث شكلا ومضمونا وتلقياً وابداعاً معاً ..

وهو اخيراً نهب للمرتزقة والعابثين ، وأصحاب الكسب السريع ، يأخذون منه أرخص معنى وعطاء ، واقربه إلى غرائز ثابتة لم تتغير مع الزمن ، وإنما هى موجودة فى كل زمان ومكان ، فيترخصون فى الأخذ ويترخصون فى العرض ، ويبتذلون كل شىء بما فيها الإنسان العربى المعاصر نفسه ، باسم الفن الشعبى وهو منه بالقطع براء ... وليس من شىء يوقف هذا التيار إلا المزيد من البحث والدراسة لقيم الموروث الشعبى وحقيقته ، والا المزيد من الكشف عنه بالدراسات المتتابعة الجادة المخلصة..

الفهرس

رقم الإيداع : ٧٦٦٥ / ١٩٩١
I.S.B.N 977 - 09 - 0070 - 2

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني ـ هاتف: ٣٩٣٤٥٧٨ ـ ٣٩٣٤٨١٤

بيروت: ص. ب. ٨٠٦٤ ـ هاتف ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣